





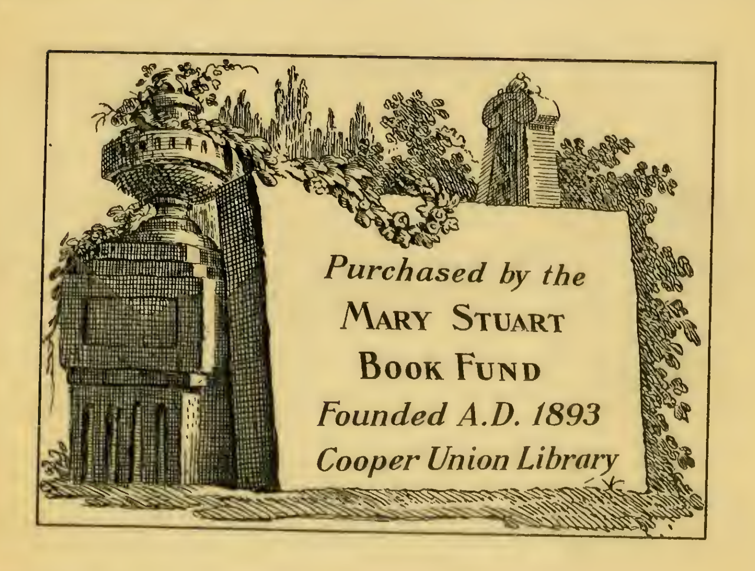
Berühmte Kunststätten Nr. 9

Leipzig
E. A. Seemann
Berlin

Luise M. Richter

Siena

Mit 152 Abbildungen



Berühmte Kunststätten

Nr. 9

Siena



Siena

Von

Luise M. Richter



Leipzig und Berlin
Verlag von E. A. Seemann
1901

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort.

Ein längerer Aufenthalt in Siena hatte mir vor mehreren Jahren Gelegenheit geboten, der Geschichte und Kunst dieser mittelalterlichen Stadt eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich war mir deshalb wohl bewußt, daß bei der Aufgabe, „Siena als Kunststätte“ zu schildern, eine Aufgabe, die in der Folge an mich herantreten sollte, nicht unbedeutende Schwierigkeiten zu überwinden waren. Ist es doch eine geschichtliche Thatsache, daß Siena, von der großen Weltstraße, die nach Rom führte, seit alters her abgelegen, auch bis in die neueste Zeit ein verhältnismäßig noch unerforschtes Gebiet geblieben ist.

Diesen Schleier der Vergessenheit zu lüften, den die Zeit über die zahlreichen gotischen Paläste Sienas und seine Kunst gehüllt, ist das nicht reizlose Ziel, das ich mir in den folgenden Blättern gesetzt habe.

Wenn auch jetzt, nach vollbrachter Arbeit, ich mir nach Menschenart sagen muß, daß, an Raum und Zeit gebunden, ich hinter diesem meinem Ziel zurückgeblieben bin, so fühle ich doch andererseits die Genugthuung, wenigstens einige neue Streiflichter auf eine Kunstentwicklung geworfen zu haben, die stets ihren eigenen Charakter zu bewahren gewußt und zu den ältesten Italiens gehört.

Da die Kunst eines Volkes der Ausdruck seiner Sitten, seiner Gedanken- und Glaubensrichtung zu sein pflegt, ja öfters eng verbunden mit seiner politischen Existenz erscheint, so war es mein Bestreben, so weit mir dies der Raum zuließ, die Kunst Sienas im Zusammenhang mit seiner Geschichte und seiner kulturhistorischen Entwicklung zu schildern.

Neben Vasari, della Valle, Romagnoli, Muratori, Milanesi u. a. waren es die Geschichtswerke von Malavolti, Tomasi, Gregorovius und Davidsohn, sowie die Monographien von Janssen und Cornelius, vor allem aber die Quellenschriften Sienas selbst, aus denen ich für die vorliegende Arbeit Belehrung schöpfte.

Wenn mein Bemühen nicht ganz erfolglos geblieben, so ist es weniger mein, als das Verdienst hochangesehener Fachgenossen, wie A. Lisini, G. Frizzoni, R. Hobart Cust, Prof. Zdekauer, P. Rossi, Rondoni und andere, die teils durch ihre Schriften, teils durch ihren wertvollen Rat, mir hilfreich beigestanden haben. Auch dem liebenswürdigen Volk der Sienesen, in deren Mitte ich über ein Jahr geweilt, bin ich zu großem Dank verpflichtet, denn niemand hat mehr als ich die Wahrheit der Worte empfunden, die den Wanderer vor Porta Camollia in Siena bewillkommnen:

»Cor magis tibi Siena pandit!«
„Weit erschließt dir Siena sein Herz!"

Siena, 1900.

Luise M. Richter.

Inhalt.





Abb. 1. Blick auf Siena von S. Domenico aus.

1. Lage der Stadt. Antike Reste. Geschichtliches.

Der Nordländer, der im Frühling aus dem Süden zurückkehrt, sollte nicht versäumen, ehe er nach Florenz und über die Alpen eilt, einige Tage in Siena, dem italienischen Nürnberg, zu verweilen. Ist es doch noch ein Stück lebendigen Mittelalters, das man hier zu sehen bekommt, doppelt anziehend, wenn Blütenbäume das Stadtbild umkränzen.

Auf drei Hügeln thront Siena, aus deren Mitte, einem Edelstein vergleichbar, der weithin glänzende Marmordom aufragt. Bunt durcheinander ziehen sich um ihn Häuser, Paläste, Kirchen, Türme und Festungsmauern, um die sich Olivengärten wie graugrüne Schleier winden. Zahlreiche, meist enge Straßen durchsetzen das Gewirr dieser Gebäude, oft durch einen mittelalterlichen Rundbogen einen überraschend schönen Ausblick offen lassend. (Abb. 1 u. 2.)

Das Centrum der Stadt ist von alters her die Piazza del Campo, jetzt Vittorio Emanuele genannt, auf der sich das Rathaus, der Palazzo pubblico, und dessen alles überragender Wartturm, der sog. Mangia, befindet. Strahlenförmig führen von da die verschiedenen Straßen nach den tiefer liegenden Stadtthoren, von denen die beiden aus dem 14. Jahrhundert stammenden und mit Fresken geschmückten Porta Romana und Porta Pispina die sehenswürdigsten sind. (Abb. 3 u. 4.)

Von besonderem Interesse ist die Porta Fontebranda. Sie führt ihren Namen von dem schon von Dante[1]) gerühmten alten Marmorbrunnen, mit dem die älteste Steinmetzeninschrift Sienas verbunden ist (Abb. 5). An dem alten Gestein ist heute noch neben der Jahreszahl 1198 der Name Bellamino zu lesen. Auch Boccaccio[2]) und späterhin Alfieri ergehen sich in Bewunderung der romantischen Lage dieser Quelle, an der die heilige Katharina von Siena als Kind Wasser geschöpft hat.



Abb. 2. Via Galluzza.

Kaum minder schön gelegen ist die Fonte Ovile (Abb. 6) vor dem gleichnamigen Thore und die nicht weit davon entfernte, in gotischem Stil erbaute Fonte Nuova.

Außerhalb der Stadtmauern schweift der Blick über eine sich weithin erstreckende hügelige Ebene, überall besäet mit Villen, Klöstern und alten Kastellen, über die Cypressen ihre Schatten breiten. Die schönste Ansicht der Umgebung bieten die Höhen der einstigen Festung S. Barbara. Dort sehen wir, nach der wasserreichen Niederung

1) Inferno XXX, 75. Per Fonte Branda non darei la vista . . . .

2) Io vidi il campo suo, che è molto bello, vidi Fontebranda e Camolia.

der Maremma hin, den von Pius II. besungenen Monte Amiata sich erheben, rechts daneben, einem Krater ähnlich, den Monte Cerfalco und weiterhin im Westen, an der Stelle, wo die Frühlingssonne untergeht, den reich bewaldeten Monte Maggio. Im Norden, gegen Florenz hin, erstrecken sich die Gebirge von Cassentino und Chianti im Südwesten, auf steiler Höhe, liegt Siena selbst. Der höchste Punkt der Stadt Castel vecchio genannt, ist zugleich auch der älteste. Dort steht die alte, jetzt restaurierte Kirche San Quirico auf den Ruinen eines heidnischen Tempels; nicht weit davon, wo einst eine Villa Marc Aurels gelegen haben soll, befindet sich ein alter verfallener Palast, von dessen Zinnen sich auf den Dom herabblicken läßt.

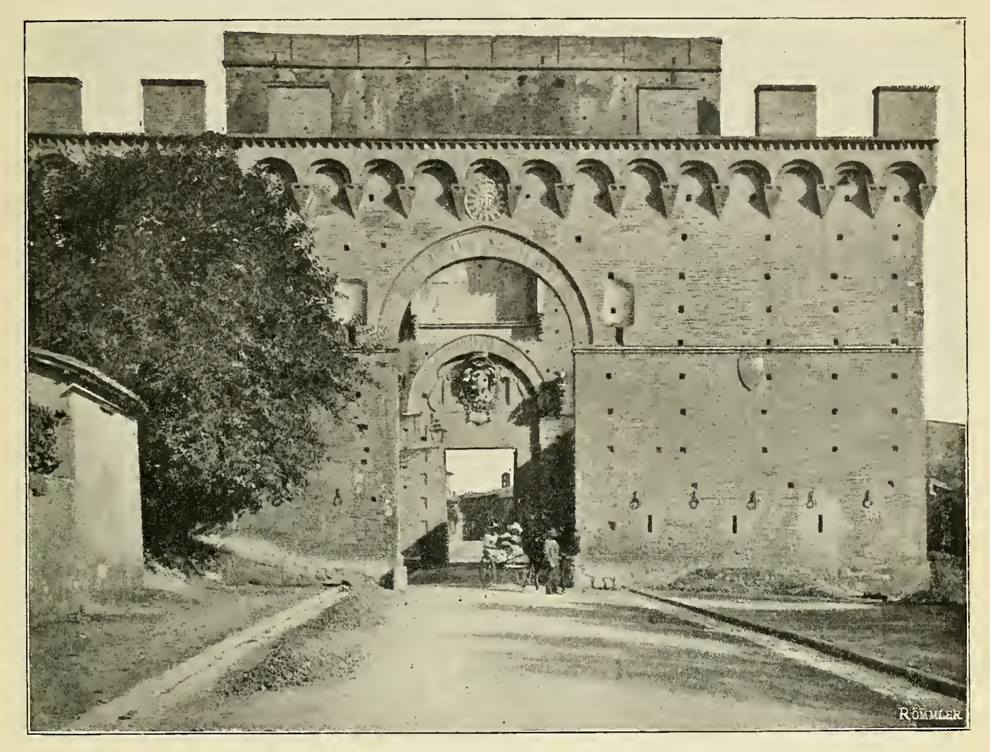


Abb. 3. Die Porta Romana.

Siena liegt mitten in dem Lande der alten Etrusker, die wohl auf dem höchsten Hügel, den die Stadt jetzt einnimmt, sich angesiedelt haben mögen, wofür unter anderem die Auffindung von etruskischen Gräbern in der Umgebung spricht.

Ein Mythus erzählt, Siena sei von einem Sohne des Remus, Namens Senus, gegründet worden; dieser habe auch das Wappentier Sienas, eine Wölfin mit Zwillingen, dorthin mit gebracht. Historische Erwähnung findet die Stadt bei Plinius, der unter den etruskischen Städten, die zur Zeit des Augustus römische Kolonien waren, auch Siena nennt. Tacitus berichtet in den Annalen von einer römischen Senatssitzung, in der der Senator Manlius Patruito sich lebhaft beklagt, von den Sienesen wenig ehrenvoll behandelt und sogar mit Faustschlägen traktiert worden zu sein. Dies Vergehen, obwohl im römischen Senat erörtert, hatte übrigens keine schlimmen Folgen für die Sienesen. Den Fall der römischen Republik

mag ganz Etrurien und mit ihm Siena freudig begrüßt haben und Augustus als Herr und Friedensbringer gepriesen worden sein. Ein altes Zeugnis dafür ist vermutlich die von dem Archäologen Pecci entdeckte Inschrift, die an der linken Seite der Porta Romana eingemauert worden ist. Sie lautet:

SILVANO · SAC.
C. VITRICIUS
MEMOR · VI · VIR
AUGUSTAL.
VO. SOL.



Abb. 4. Die Porta dei Pispini.

und soll besagen, daß der Denkstein dem Gotte des Landmannes, Silvanus, von einem gewissen Vitricius, der sich vir augustalis nennt und somit dem Dienst des göttlichen Augustus angehörte, errichtet wurde[1]. Ein anderes Inschriftfragment befindet sich in der Via Cavour links um die Ecke des Monte dei Paschi-Palastes: VERO ET VALE, rätselhafte Buchstaben, in wuchtige römische Mauern, einst Teile des nach Norden gelegenen Stadtthors, eingegraben. In gerader Linie führte dies nach dem Südthor, der sogenannten Porta Aurea, wo jetzt der Arco di San Agostino steht. Eine der Victorien, die einstmals diese „goldne Pforte" schmückten, findet sich in der Accademia delle belle Arti in der Nische links vor dem Eingang in den Hauptsaal (Abb. 7). Das östliche Stadtthor

1) Seviri augustales = die dem Augusteischen Dienst geweihten sechs Männer.

soll rechts bei der Kirche San Martino gestanden haben, und diesem gegenüber im Westen finden sich in der Via Fontebranda unter dem Rundbogen rechts von Albergo della Scala Spuren der einstigen Porta Salaia, durch die, wie man sagt, Konradin und später auch Karl VIII. von Frankreich ihren Einzug hielten.

Zwischen diesen vier Thoren lag die eigentliche Saena quadrata mit dem sogenannten campus fori, später Piazza del campo genannt. Das Forum aber vermutet man da, wo sich jetzt die kleine Piazza del Indipendenza befindet. Ein einsamer Turm des alten Palazzo Balati ragt dort empor, einer von den vielen, die einst Siena aufwies und die bis auf wenige verschwunden sind.



Abb. 5. Fontebranda.

Man sollte in einer römischen Kolonie, wie es Siena war, mehr römische Altertümer vermuten, als dort bisher gefunden worden sind. Die drei Grazien in der Libreria des Doms (Abb. 8) stammen aus Rom, von der Piazza Colonna, und sind ein Geschenk, das Kardinal Francesco Piccolomini, als Papst Pius III. genannt, seiner Vaterstadt gemacht hat. Die durch den weichen Fluß der Linien ausgezeichnete Gruppe stammt wie die mediceische Venus aus dem 2. Jahrh. v. Chr. Sie regte Raffael zu einer Zeichnung (Akademie zu Venedig) an und kehrt auch auf einem Bilde des Meisters (Sammlung des Lords Dudley) wieder.

Was sonst noch an Antiken in Siena vorhanden ist, will nicht viel sagen. Im Dommuseum sieht man ein unter einem Hause am Domplatz aufgefundenes Sarkophagrelief mit Nereiden und Tritonen, in der Mitte die aus einer Muschel

vortretende Büste des Verstorbenen, eine ziemlich gut erhaltene Arbeit aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung (Abb. 9). Auf dem sogenannten Campo all' oro, unweit der Abbazia di S. Giovanni Battista, sind vor einigen Jahren schwarze Mosaiken auf rotem Grunde entdeckt worden, die zur Ausgrabung einer Thermenanlage führten. Dabei kamen allerhand Gerät, als Amphoren, Urnen,



Abb. 6. Fonte Ovile.

Thonlampen, Bronzegefäße, ja sogar Reste von Fresken ans Tageslicht, aber nichts von besonderer Bedeutung.

Schon von alters her war Siena in drei Terzi (Kreise) eingeteilt. Der erste und älteste der Terzi war der von Castel vecchio, der bei der Porta Aurea endete; der zweite dehnte sich bis zur Porta Salaia hin; der dritte endlich reichte bis zur einstigen Porta Romana in der Via Cavour. Mit dem Wachstum der Stadt entstanden auch weitere Kreise. Der sienesische Historiker Malavolti erzählt, daß Siena um 452 n. Chr. unter dem Vandalenkönig Genserich sich um einen vierten Terzo

vergrößert und sich damals schon bis zur heutigen Porta Camolia ausgedehnt habe, nachdem viele Flüchtlinge aus den umliegenden Städten in seinen von den Barbaren gemiedenen Mauern Schutz gefunden hätten.

Die Nähe Roms mag wohl Ursache gewesen sein, daß sich Siena zur Kaiserzeit wenig entwickelt hat. Allzu spärlich sind die Streiflichter, die um jene Zeit auf seine Geschichte fallen.



Abb. 7. Fragment einer Viktoria. Akademie.

Das Christentum wurde nach Siena durch den heiligen Ansanus gebracht, der, aus dem edlen römischen Geschlecht der Ariccia stammend, sich seines Glaubens wegen vor Diocletians Verfolgung flüchten mußte. Eine himmlische Vision, die für sein irdisches Dasein freilich verhängnisvoll wurde, führte ihn nach Siena, wo ihm in kurzer Zeit viele Anhänger zufielen. Lisia, zur Zeit römischer Gewalthaber der Stadt, ließ ihn in Ketten schlagen und in dem Kastell einkerkern. An dieser Stelle steht jetzt die kleine romanische Kirche S. Ansano. Auch der Ort, wo der

Heilige enthauptet wurde, ist durch eine Kirche, Martirio di S. Ansano, einen Centralbau, bezeichnet. Die Leidensgeschichte des Heiligen bot seit ältester Zeit den Künstlern Sienas Stoff zur Schilderung; Beispiele davon finden sich im Dom, im Palazzo pubblico, an der Loggia dei Nobili und in verschiedenen Kirchen.



Abb. 8. Die drei Grazien. Libreria des Doms.

Um zu verstehen, welche Mächte der Stadt zu ihrer Blüte verhalfen und ihren Niedergang herbeiführten, muß man sich die Zustände Italiens nach dem Zerfall des römischen Kaiserreichs vergegenwärtigen.[1]) Germanische, keltische und andere Völkerschaften überfluteten in immer wiederholten Wellen bald im Norden, bald im Süden das Land. Die Goten setzten sich nach 476 in Besitz des Landes, und unter Theodorich dem Großen erlebte Italien eine Zeit des Friedens und langsam

1) Wir folgen hier im wesentlichen der lebensvollen Darstellung Davidsohns (Geschichte von Florenz, I. Bd.), die über die Kultur Toskanas im Mittelalter vielfach neues Licht verbreitet.

keimender Blüte. Aber die Kämpfe, die nach dem Tode des großen Gotenkönigs (526 n. Chr.) mit dem byzantinischen Reiche hereinbrachen, zerstörten rasch wieder alle lebendigen Triebe, und das entkräftete, von Hungersnöten und verheerenden Krankheiten heimgesuchte Urvolk wußte nicht, wo es Recht und Schutz zu suchen hatte. Der Ackerbau lag ganz darnieder, und von Handel konnte bei der herrschenden Rechtslosigkeit und Armut gar nicht die Rede sein. Zwar rafften die Goten sich noch unter tapfern Königen zu heldenmütigem Verzweiflungskampfe auf; aber ihr Schicksal war besiegelt, und als die wenigen, die sich noch um Totilas und Tejas geschart hatten, besiegt und erschlagen waren, zeigte sich, daß die gotische Herrschaft nichts Bleibendes hinterlassen hatte. Nur wenige Bauten in Ravenna und einige Ortsnamen zeugen noch von den Anfängen einer italo-gotischen Kultur, deren Spuren unter der byzantinischen Herrschaft rasch und für immer erloschen.

Den Goten folgten (568 n. Chr.) die Langobarden, die, vom Norden Deutschlands kommend, neue Wohnsitze in Italien suchten. Unter der Führung ihres Königs



Abb. 9. Römischer Sarkophag. Dommuseum.

Alboin zogen diese wilden, barbarischen Horden herbei, Scharen unterworfener Völker, wie Gepiden, Sarmaten, Pannonier und Sachsen mit sich führend. Ihr Aeußeres schon versetzte die Einwohner Italiens in Schrecken; von den langen Haaren, die in Zöpfen geflochten über das Gesicht hingen, und wie Bärte aussahen, führten sie wahrscheinlich den Namen. Sie besetzten und verteilten das Land, ohne nach Recht und Herkommen zu fragen, und drangen bis gegen Rom vor. Aber die alte Kultur, die noch in mannigfachen Traditionen mächtig war, übte langsamen und stetigen Einfluß auf diese neuen Eindringlinge; denn sie waren weit ungebildeter als die Goten. Diese nämlich hatten eine gewisse stolze Absonderung beobachtet, weil sie eine eigene Kultur mitbrachten und daher für neue Kulturelemente weniger zugänglich waren. So kam es, daß die Langobarden sich mit den von ihnen vorgefundenen Bewohnern Italiens rascher mischten. Zwar benahmen sie sich durchaus als rücksichtslose Eroberer; sie respektierten die Majestät des römischen Rechts nicht im geringsten und zwangen die Einwohner, ihre heidnischen Gebräuche mitzumachen; wer sich weigerte, wurde erschlagen. Aber die Eroberer konnten nicht dauernd vom Raube leben, und die Unterworfenen waren die Acker-

bauer, die Ernährer der Sieger. Durch die langwierigen, entsetzlichen Nöte war das Land ohnehin schon arg entvölkert, und es schien ratsam, den Nährstand vor weiterer Verkümmerung zu bewahren. So richtete sich von selbst ein friedliches Verhältnis zwischen Siegern und Besiegten ein. Die Langobarden erbauten Burgen mit großen Warttürmen (guardinghi) und erhoben ein Drittel der Erträgnisse des Landes als Tribut. Noch lange nachher galten die Bezeichnungen „Langobardo" und Schloßherr als identisch. Die langobardischen Burgen waren überaus zahlreich und dienten nicht nur als Herrensitze, sondern auch als Zufluchtsorte für Menschen und Vieh, später sogar als Lagerplätze, wenn Einfälle räuberischen Völker, wie Ungarn, Normannen oder Sarazenen drohten.

Streitigkeiten zwischen den neuen Herren und den Altsassen wurden natürlich nach langobardischem Recht geschlichtet, während solche unter den Ureinwohnern nach römischem zum Austrag kamen. Das Recht der Usurpatoren war allerdings nur diesen bekannt; aufgeschrieben wurde es erst 75 Jahre nach der Eroberung in einem verdorbenen Latein, das schon die ersten Keime der künftigen italienischen Sprache enthält. Auch dieser Umstand beweist die beginnende Verschmelzung der Volksstämme.

Mit der wehrlosen, entkräfteten Landbevölkerung waren die Eindringlinge bald fertig geworden; anders stand es mit der geistigen Macht des Christentums, und ihren Vertretern, dem Klerus. Die Religion der Liebe, obwohl durch Mißbräuche schon damals vielfach entstellt, eroberte ihrerseits langsam die Gemüter der Barbaren. Sie unterwarfen sich den Ideen des Christentums und bethätigten dies auch auf mannigfache Weise, durch Gründung von Klöstern und Erbauung von Kirchen. Aber den geistlichen Machthabern gegenüber zeigten sie wenig Botmäßigkeit. Sowohl Gregor II. wie der dritte dieses Namens hatte Not, sich der herrischen Gesellen zu erwehren; ihr Nachfolger Hadrian I. rief in seiner Bedrängnis die Hilfe Karls des Großen an, und der Ruf hatte Erfolg. Der geniale fränkische König kam über die Alpen, unterwarf Italien und wurde von Leo III. gekrönt. Der Kaiser setzte nun statt der bisher schaltenden langobardischen Gastalden fränkische Grafen ein. In Siena nennt man als die ersten Lehnherrn des Kaisers Adelrico und Adelgiso; einige sienesische Adelsfamilien leiten ihre Abstammung von den fränkischen Grafen und Baronen ab.

Der Römerzug Karls und seine nachherige Krönung zum römischen Kaiser war für die Geschichte Italiens und Deutschlands ein überaus folgenschwerer Schritt. Durch die päpstliche Weihe war die fränkische Herrschaft in Italien beglaubigt und wurde als ein Recht der Krone von allen späteren deutschen Königen angesehen. Aber was durch Karl erobert worden war, mußte immer von neuem erkämpft werden; die Herrschaft über Italien galt in dem Lande nicht als rechtmäßig verliehen, wenn der oberste Herr der Christenheit den weltlichen Herrscher nicht salbte und krönte. Die Nachfolger Karls waren Schwächlinge, die Leos III. dagegen meist kraftvolle Naturen, die die Krönung, die der Kaisermacht Legitimität verlieh, gelegentlich verweigerten. Sie mußte dann neu errungen oder erkauft werden. Hundert Jahre nach der ersten Krönung wird denn auch schon weidlich um die italienische Königs- und die römische Kaiserkrone gefeilscht.

Die ersten drei Ottonen waren als Zuchtmeister Italiens den Päpsten hochwillkommen; als aber die Ordnung leidlich hergestellt war, bereitete sich der Zwiespalt vor. Noch Heinrich III. nahm sich sein Recht mit starker Hand; aber schon der vierte dieses Namens rang gewaltig mit seinem Gegner und ging nach Canossa, der Not gehorchend, nicht dem inneren Triebe. Durch seine Unterwerfung zwang er Gregor VII., den gewaltigen Kampf zu unterbrechen und Waffenstillstand zu gewähren. Heinrich V., der Italien von Jugend auf kannte, wußte was not that; mit etwa 30000 Gewappneten kam er über die Alpen, warf nieder, was sich ihm entgegenstellte, und nach dem Fall Novaras wagte keine Stadt mehr Widerstand. Vor Florenz schlug der Kaiser ein unübersehbares Zeltlager auf; nachts ließ er vor jedem Zelte eine Fackel oder ein Licht entzünden, und diese grandiose Illumination seiner Macht versetzte die Italiener in gewaltigen Respekt. Mit den verschiedensten Mitteln versuchten die deutschen Herrscher sich Italiens dauernd zu bemächtigen, indem sie bald an dem Papste, bald an den Feudalherren, bald an den Städten eine Stütze suchten und mit Versprechungen die einen gegen die andern ausspielten. Durch Milde, durch Strenge, durch Privilegienverleihung oder Entziehung, endlich auch durch Heiratspläne suchten sie für ihre fortwährend ins Schwanken geratende Herrschaft festen Boden zu gewinnen. Das letztgenannte Mittel hatte schon Otto I. im Jahre 951 angewandt, als er Adelheid, die Wittwe König Lothars, aus dem Kerker befreite und zur Gemahlin erhob. Später suchte Heinrich VI., der düstre Sohn Friedrichs I., durch seine Heirat mit Konstanze, einer sizilischen Königstochter, in Süditalien festen Fuß zu fassen. Aber es war vergeblich. Der Haß gegen die Deutschen mehrte sich, weil sie die Wirrnisse Italiens auch bei den besten Absichten vermehrten. Vollends Naturen wie Heinrich VI. mußten Empörung wachrufen. Eine Verschwörung sizilischer Barone gegen ihn warf Heinrich mit den grausamsten Strafen nieder; einem der Großen, der nach der Krone Siziliens getrachtet hatte, ließ er in entsetzlichem Hohn eine glühende Krone aufs Haupt nageln. Wilderes hat der Sänger der göttlichen Komödie nicht ersinnen können. Als der Wüterich starb, wurde auch der Traum der universellen Kaisermacht zu Grabe getragen. Denn alle späteren Versuche bewiesen mehr und mehr die völlige Unlösbarkeit des Problems, obwohl die Sphinx Italien noch manches Opfer forderte. Zwar spricht Dante noch ums Jahr 1300 von einem Idealkaiser und konstruiert seine Umrisse, als sich Heinrich von Luxemburg eben anschickte, den erfolglosen Versuch noch einmal zu machen. Den Realpolitikern Italiens erschien aber das Unternehmen schon als ein Anachronismus.

So zieht sich durch das ganze Mittelalter Italiens ein lärmendes Gewirr von Kämpfen aller gegen alle. Einzelne fechten mit Einzelnen, Familien leben mit Familien in Fehde, Nachbarschaften kämpfen mit Nachbarn, ein Stadtviertel führt mit dem andern Krieg, die Städte ringen miteinander, stehen einzeln und in Gruppen wider die Feudalherren und Markgrafen, wider Bischöfe, Kaiser und Papst zusammen. Und überall war Recht und Unrecht wie ein dichter Knäuel verschlungen und schier unlöslich. Uralte Ansprüche wurden verfochten, räuberischen Besitz suchte man durch Mittel erlaubter und unerlaubter Art zu stützen. Siena hatte z. B. die Gewohnheit, eine Eroberung durch eine Schenkung beglaubigen zu lassen, die

erzwungen war, aber als freiwillige erscheinen sollte. Die ursprünglichen Abgaben wurden durch willkürliche Auflagen vermehrt und die erzwungenen Gerechtsame mit Gewalt aufrecht erhalten, so daß man später zwischen „gerechten" und „ungerechten" Mißbräuchen unterschied. Familienstreitigkeiten vererbten sich von Geschlecht zu Geschlecht; der Nachbar mußte für den Nachbar einstehen, ja sogar den Sohn des Nachbars suchte man in Anspruch zu nehmen, wo es sich um Lösegeld oder Sühne handelte. Gemeinsame Interessen führten zu Bündnissen und Vereinigungen aller Art. Besonders charakteristisch sind in dieser Hinsicht die Turmgenossenschaften, deren Mitglieder Eigentümer eines oder mehrerer jener festen Türme waren, die zu Verteidigungszwecken dienten. Diese Vereinigungen hatten feste Satzungen; kein Mitbesitzer eines Turms durfte z. B. die Ehe mit einem Mädchen eingehen, das

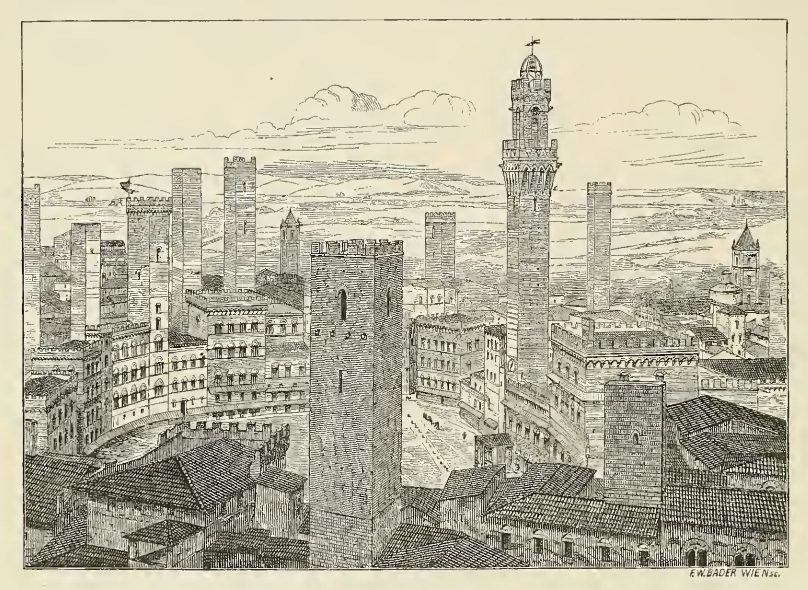


Abb. 10. Der Marktplatz von Siena um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Rohault de Fleury).

einer feindlichen Turmgenossenschaft angehörte. Solcher Thürme hatte Siena im Mittelalter eine große Zahl; in Rom zählte man 900, in Spoleto gegen hundert. Die Städte sahen aus, wie eine Vereinigung von Kastellen und waren in der That Festungsbündel; brach in der Stadt ein Aufruhr aus, so wurden Ketten gezogen, Barrikaden gebaut, die Angreifer stürmten und von den Türmen hagelte es Geschosse aus Menschenhand oder von Schleudermaschinen in Bewegung gesetzt. (Abb. 10).

Die deutschen Könige, die nach Rom zogen, um die Kaiserwürde heimzubringen, lagen oft genug mit ihren eigenen Lehnsherren ebenso wie mit den Gewalthabern im Streit, die hier und da über Stadt und Land die Herrschaft an sich gerissen hatten. Beide hatten ein Interesse an der Schwächung der Kaisermacht und leisteten ihr bald offen, bald heimlich Widerstand. Die Städte, durch Handel und Gewerbefleiß wohlhabend geworden, strebten nach Selbständigkeit und Machterweiterung. Sie waren die natürlichen Feinde der Burgherren, die die Straßen sperrten und

Zölle erhoben. Auch den Klöstern in ihrer Nähe waren sie nicht hold, wenn diese ihrer Machtsphäre zu nahe rückten. Aus diesen einander widerstrebenden Elementen ergaben sich die verschiedenartigsten Gruppierungen und Bündnisse, die zwar mit heiligen Eiden beschworen, aber nur so lange gehalten wurden, als es der einen Partei zweckmäßig erschien. Bald wandte sich eine Stadt dem Kaiser, bald dem Papste zu; sie brachte Geld herbei und stellte Truppen. Dafür erhielt sie vielfältigen Lohn, Privilegien, Gerechtsame, Immunitäten; streitige Gebiete werden ihr zu und den Feinden abgesprochen, die natürlich bei nächster Gelegenheit wieder mit Gewalt in ihren alten Besitz zu gelangen trachten; Münzrechte werden ihnen verliehen, von Abgaben aller Art werden sie befreit und was der schönen Dinge mehr sind. Oft auch ist in einer Stadt innerer Streit darüber, an welche höhere Gewalt man sich anschließen oder ob man sich lieber abwartend verhalten solle; konnte man sich nicht einigen, so gab es Aufläufe, Straßenkämpfe, Feuersbrünste. War der innere Streit geschlichtet, der Kaiser wieder fortgezogen, oder hatte ein Kardinal Ruhe gestiftet, so war für einige Zeit Friede; aber die Keime zu neuem Streit schwirrten in der Stadt umher und um das Weichbild; es gab immer etwas zu erobern, zu verteidigen, zu rächen.

Es ist ein geradezu staunenerregendes Schauspiel, das uns die aufstrebenden Städterepubliken Italiens, Pisa, Genua, Florenz, Lucca, Siena und andere, bieten, wie sie trotz aller Wirrnisse, trotz des fortwährenden Widerstreits mit einander erstarken und mit einer Unermüdlichkeit ohne Gleichen sich wehren oder angreifen. Ebenso interessant ist es, zu sehen, wie nach und nach die kleinen Gewalthaber, die Herren der Kastelle, verschwinden. Sie belästigten den friedlichen Verkehr und nahmen, wenn sie konnten, ganze Wagenzüge weg; eines Tages aber erschienen die Städter vor der Burg, brachen sie und schleiften die Mauern. Ging das nicht an, so wurden die Herren erst ausgehungert, dann durch Eide und Pergamente verpflichtet; eine beliebte Bedingung war, daß sie in Friedenszeiten einen, in Kriegszeiten drei Monate in der Stadt zu wohnen hatten und am Tage des Schutzpatrons der Stadt eine geweihte Kerze bringen mußten, als Symbol der Abhängigkeit. Aber auch aus freien Stücken wohnten viele dieser Burgherren in den Städten; denn das Leben daselbst war natürlich viel unterhaltender als das Hausen auf einsamen Kastell. Man bemerkt eine wachsende Verschuldung dieser Magnaten, die ihre Zeit mit Jagd und Kriegsspiel hinbringen; die Gefälle, die sie mit Recht oder Unrecht beanspruchen, werden nach und nach verpfändet oder geschmälert. Durch Gewaltsamkeiten aller Art suchen die kräftigeren unter ihnen sich dann wohl neue Einnahmequellen zu verschaffen; aber diese Versuche haben selten dauernden Erfolg.

Das gesamte Geistesleben des Mittelalters war von der Kirche beherrscht; alle Bildung ging von den Klöstern und Klosterschulen aus. Auch die sittliche Erziehung des Volkes sollte von ihnen durch Lehre und Beispiel gefördert werden. Aber schon im 10. Jahrhundert war trotz großer äußerer Frömmigkeit die Geistlichkeit Italiens arg verwildert. Als die Kanoniker sich an Otto II. mit der Bitte wendeten, er möge ihre Dürftigkeit nicht länger dulden, warf der Kaiser ihnen vor, sie hätten das Land zu Lehen fortgegeben oder, noch schlimmer, es mit feilen Dirnen verthan. Der Eremit Romuald, den die Reue über eine lasterhafte

Jugend ins Kloster trieb, fand dort dieselbe Sittenlosigkeit, der er selbst gefröhnt hatte. Kirchen- und Klostergut wurde auf die sinnloseste Weise verschleudert; damit ging Hand in Hand eine grenzenlose Habsucht des Klerus, die im Volke ein tiefes Mißtrauen gegen die geistliche Obrigkeit weckte. Es kam soweit, daß die Kirchen völlig verödeten und das Kirchengut verhandelt wurde, wie jeder andere Besitz. Laster, die aus dem römischen Altertum stammten, lebten in der Geistlichkeit fort; ja es galt schon als erhebliche Besserung, wenn der Bischof sich mit einer Frau begnügte. Von einigen diesen Bischofsfrauen sind die Namen bekannt und Thatsachen sind überliefert, die beweisen, daß jene Frauen mitunter selbst in die Geschäfte des Bistums eingriffen.

Von unten herauf, aus dem Volke, regte sich stärker und stärker die Reaktion. Eremiten und Mönche suchten durch Wort und Beispiel gegen die sittliche Verkommenheit der Geistlichkeit anzukämpfen, vor allem auch gegen den Schacher mit geistlichen Ämtern und Pfründen, der zwar von oben her öffentlich gemißbilligt, aber doch im Stillen geduldet wurde. Ein typisches Beispiel dafür, wie der Kampf gegen die Simonie geführt wurde, bildet das Auftreten des Johannes Gualberti in Florenz gegen den Bischof Petrus Mezzabarba. Der Vater des Bischofs hatte eingestandener Maßen 3000 Pfund für die Würde bezahlt; das war das Aergernis, das die Mönche von Vallombrosa, die unter der Führung des Johannes Gualberti standen, zu einem heftigen Protest veranlaßte, mit der Absicht, den Bischof um das erkaufte Amt zu bringen. Es gehört zu den Widersprüchen des Mittelalters, daß ein Papst, der als Gegner der Simonie auftritt (Gregor VI.), die Würde des Herrn der Christenheit von seinem Vorgänger (Benedikt IX.) erkauft hatte. Gerieten die Bischöfe in Gefahr, so drohte der ganzen Hierarchie eine folgenschwere Erschütterung. Der Papst, im Herzen auf Seiten der Mönche, mußte Einhalt gebieten. Aber das Volk wurde immer aufgeregter; insbesondere die Frauen fürchteten für ihr Seelenheil wenn der unwürdige Bischof kein gültiges Sakrament spenden könnte. Es gab Zwiespalt in der Geistlichkeit, Aufruhr in der Stadt und blutige Zusammenstöße. Die Vertreter der Kaisermacht, bemüht die Unruhen zu dämpfen, fielen eines Nachts über das Kloster S. Salvi her, in der Hoffnung, den Johannes Gualberti zu fangen. Dabei kamen einige unbedeutende Verwundungen der betenden Mönche vor, einige Mönchskutten wurden zerrissen und, wie für jene Zeit fast selbstverständlich, wurde das Kloster weidlich geplündert. Ob dieses himmelschreienden Martyriums erhob sich nun neuer Aufruhr im Volk. Eine Synode zu Rom befaßte sich mit der Schlichtung. Da gab es heftige Worte. Die Mönche, deren Treiben von der Mehrheit der Bischöfe scharf getadelt und gemißbilligt wurde, kamen sich vor „wie Lämmer unter den Wölfen". Grimme Reden flogen hin und her; der Papst suchte zu vermitteln, Hildebrand, der spätere Gregor VII., trat für die Mönche ein; erreicht wurde indes nur, daß sie frei abziehen durften. Aber eine Sache von so einschneidender Wichtigkeit, konnte nicht vertuscht werden. Die Erbitterung wuchs; der Papst sandte einen Legaten nach Florenz, der erklärte: „aus den Eingeweiden des Teufels sei die Simonie hervorgebrochen, aber so groß sei die Gnadenfülle der Kirche, daß in ihr Reines vom Unreinen kommen, daß vom Verdammenswerten jedes heilige Sakrament unbeschadet seiner Wirksamkeit

gespendet werden könnte." Daß mit solchen Beschwichtigungen der Zwiespalt nicht beseitigt werden konnte, war klar. Er endete dann auch schließlich mit dem Siege der Vallombrosaner Mönche, die ein geschickt veranstaltetes Gottesgericht bestanden; der Bischof, der unter den Großen noch immer Anhänger hatte, wurde 1068 abgesetzt. Vergeblich versuchte er noch einmal, die Sache zu seinen Gunsten zu wenden und verschwand dann hinter Klostermauern. — Die hier geschilderten Begebenheiten bilden den Ausgangspunkt des nachher auftauchenden Investiturstreits. Es waren eben in der Würde des Bischofs geistliche und weltliche Dinge vereinigt; einerseits spendete er Sakramente, andererseits war er Verwalter des Kirchenguts, vergab den Reuigen und vergab auch gegen Zins die Liegenschaften in Pacht. Wie sich Geistliches und Weltliches eng berührte und unlöslich mischte, zeigt sich auch noch bei anderen Streitigkeiten, von denen nun die Rede sein soll.

Unter den Kämpfen, die Siena mit den Nachbarstädten auszufechten hatte, sind zwei besonders bemerkenswert und bezeichnend für den Wirrwarr, der durch die sich kreuzenden Interessen der großen und der kleinen, der geistlichen und der weltlichen Machthaber in Italien herbeigeführt wurde.

Der erste ist der Streit mit Arezzo. Er datiert aus langobardischer Zeit (715 ergeht die erste Entscheidung) und dauert volle fünf Jahrhunderte. Bei der Verteilung und Begrenzung der Gerichtsbezirke war ein beträchtlicher Teil des Gebiets, das unter der geistlichen Oberhoheit des Bischofs von Arezzo stand, von den Langobarden der richterlichen Gewalt von Siena unterstellt worden. Es mußte notwendig zu Streitigkeiten führen, daß in demselben Gebiete der Gastalde von Siena die weltliche und der Bischof von Arezzo die kirchliche Gewalt ausübte. Denn der Sieneser Bischof erhob sogleich den Anspruch darauf, das geistliche Regiment in jenen Pfarrbezirken auszuüben, und machte seine Schäflein mobil. Der damalige Gastalde von Siena, Namens Godebert, wurde 711 bei dem Streit der Gemeinden erschlagen; sein Nachfolger Warnefried betrieb den Krieg um so erbitterter. Vier Jahre später entschied König Luitprand die Sache unter Zuziehung von vier Bischöfen zu Gunsten von Arezzo. Unter Aufwendung beträchtlicher Geldmittel war auch in dieser Sache die Entscheidung des päpstlichen Stuhls angerufen worden. Nach wenig Jahrzehnten lodert der Hader wieder auf; Gauspert, Gastalde von Siena, facht im Jahre 751 die Flamme von neuem an. Hundert Jahre später, als Ludwig II. zum Kaiser gekrönt wurde, gab dieser und Papst Leo IV. abermals einen Urteilsspruch in der Sache ab, diesmal zu Gunsten Sienas. Aus einer Urkunde des Papstes Nikolaus II. im Jahre 1059 geht hervor, daß die große Kirchenversammlung von 1055, der Papst und Kaiser sowie 120 Bischöfe beiwohnten, sich wiederum mit der Streitfrage zu befassen hatte. Johannes von Siena verlangte die Herausgabe der streitigen 18 Pfarrbezirke; aber eine Entscheidung scheint die Synode nicht getroffen zu haben, denn Papst Victor II. besuchte einige Zeit später die Gegend, um den Streit durch einen Machtspruch zu beenden. Das geschah denn auch, der Gemeinde von Arezzo, die sich in Besitz des Gebietes gesetzt hatte, wurde das Recht darauf zugesprochen, und der Papst legte dem Bischof von Siena „ewiges Stillschweigen" in der Sache auf. Keine zwei Jahre aber dauerte es, so wurde der Streit abermals entschieden, und zwar diesmal von

Nikolaus II. zu Gunsten Sienas, wo er zum Pontifex gewählt worden war. Es schien, als solle der Streit endgültig ausgetragen werden, als Kaiser Heinrich IV., der die Sienesen empfindlich strafen wollte, ihnen auch die weltliche Oberherrschaft über jene Gebiete absprach. Papst Alexander II. hob dann das Urteil seines Vorgängers Nikolaus wieder auf.

Aus welch thörichten Anlässen immer wieder neue Fehden entbrannten, ergiebt sich aus dem Bericht eines sienesischen Geistlichen über den Versuch, die Gebeine des Märtyrers Ansanus fortzuschaffen. Die Vorsehung habe von Ewigkeit her bestimmt, meinte der fromme Mann, daß der Leichnam des Dulders Ansanus einstmals nach Siena, als der ihm gebührenden Ruhestätte, übertragen werde. Es kamen aber etliche von den Nachbarn „wie Diebe und Räuber zusammen, um die heiligen Reliquien mit sich fortzuschleppen". Ansanus lag in Dofana an der Arbia bestattet; die Kirche, die sich über seinem Grabe erhob, zählte mit zu den streitigen Dingen. Da nun Alexander II. den Aretinern das Gebiet zugesprochen hatte, so ist anzunehmen (was die Quelle nicht berichtet), daß es Aretiner waren, die sich des kostbaren Schatzes zu bemächtigen suchten. Die Ritter von Siena schlugen aber die Schatzgräber in die Flucht, Geistlichkeit und Volk von Siena eilte herbei, und die Gebeine des Heiligen wurden am 6. Februar 1108 nach der Stadt gebracht. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht Heinrich V. damals die Sienesen begünstigt hätte.

Die schwankende Politik der Päpste, die, je nachdem es Vorteil zu bringen schien, bald diesem bald jenem Teil Recht gaben, schürte den Groll der Benachteiligten ganz erheblich. Völlig ruhiger Besitz war der Stadt Arezzo nicht beschieden gewesen, aber man hatte ihn doch behauptet, bis Gualfred von Siena wieder einmal die Anwesenheit des Papstes Calixt II. in der Stadt und den glänzenden Empfang, den man ihm bereitet, ausnutzte, um den heiligen Vater an die Einlösung seines Versprechens zu mahnen, daß er die Ehre der Stadt erhöhen und ihren Vorteil wahren wolle. Calixt willfahrte. Die Klage Sienas wurde in Rom anhängig gemacht; man lud den Bischof Guido von Arezzo vor. Der Bote, der den Abwesenden nicht antraf, kehrte spornstreichs nach Rom zurück, und alsbald erfolgte ein schleuniger Spruch zu Gunsten Sienas. Vergebens jammerte der zu spät herbeigeeilte Aretiner, daheim werde man ihn in Stücke reißen; vergeblich schlug er eine Auswahl von Gottesgerichten gefährlicher und ungefährlicher Art vor: der Sienese hatte kein Ohr dafür und kehrte im Triumph nach Hause zurück, wo heller Jubel herrschte, und wo man sofort daran ging, sich der Bezirke wieder zu bemächtigen. Inzwischen aber verhandelte Kardinalbischof Petrus, einer der Unterzeichner der Bulle, schon wieder mit der Gegenpartei und erklärte dem untröstlichen Bischof, „die Belehnung sei ja nur vorbehaltlich der Gerechtsame der aretiner Kirche geschehen; wenn man wolle, so würde von Rom nach Siena geschrieben, und der Rechtsstreit müsse wieder begonnen werden." Das ließ sich Bischof Guido nicht zweimal sagen; von neuem begann der unendliche Kampf. Calixt, der Gönner Sienas, war gestorben, und das Urteil seines Nachfolgers, Honorius, war das genaue Gegenteil des vor Jahresfrist gefallenen Spruches. Der Grimm der Sienesen stieg aufs höchste, und mit Gewalt mußten die Aretiner die Gebiete wieder erobern; eine

langwierige Fehde entspann sich, bei dem feindliche Burgherren und die alte Widersacherin Sienas, Florenz, beteiligt waren.

Folgenschwerer war der Streit Sienas mit Florenz. Beide Städte suchten aus den Wirren, die die sogenannte Mathildische Erbschaft im Gefolge hatte, für sich Vorteil zu ziehen. Die reiche und mächtige Markgräfin von Tuscien, wie damals Toskana genannt wurde, Mathilde, auf deren Schlosse in Canossa Heinrich IV. sich vor dem Papste demütigte, hatte ihre ausgedehnten Besitzungen der Kirche vermacht. Um diese Besitzungen entspann sich seit ihrem Tode (1115) bis auf Otto IV. (1208—1215) ein fortwährender, nur von wenigen Friedensjahren unterbrochener Ringkampf zwischen päpstlicher und kaiserlicher Gewalt. Die weltliche Macht suchte mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ihre Lehnsherrschaft gegen die Ansprüche der Kirche zu behaupten, und die Städte benutzten die Verlegenheit des einen oder die Schwäche des andern Gegners, um für das Gewicht, das sie in die Wagschale zu werfen hatten, einen möglichst hohen Preis herauszuschlagen, namentlich aber ihr Landgebiet auszudehnen und sich ihre Rechte auf die dem Landadel abgerungenen Besitzungen verbriefen zu lassen.

Mit der Ausdehnung ihrer Machtsphäre gerieten die benachbarten Städte mit der Zeit hart aneinander. Es entstanden Reibungen und aus den Reibungen ein Kampf mit den Waffen, der bald zu gunsten des einen, bald zu gunsten des andern Gegners sich wendete und dann mit einem niemals ernst gemeinten Frieden abzuschließen pflegte. Gefördert wurden die Feindseligkeiten der Städte durch die Interessenpolitik der Geistlichkeit, der Bischöfe und Klöster, und durch die um ihren Besitzstand besorgten Grafen und Barone. Das Schloß Vignale gehörte zur Diöcese Siena, unterstand also in kirchlicher Hinsicht dem dortigen Bischofe, es lag aber in der Grafschaft Florenz. Dies Verhältnis zu ändern, zogen die Florentiner ins Feld und eroberten die Burg 1129. Bei dieser und andern Gelegenheiten trotzten sie den kirchlichen Gewalten, was zur Folge hatte, daß die Stadt wiederholt mit dem Interdikt belegt wurde. Neun Jahre später wird zum ersten Male der Versuch gemacht, die toskanischen Städte, ebenso wie Genua, das mit Pisa verfeindet war, unter einen Hut zu bringen. Die Zusammenkunft der Konsuln in San Genesio schien vielversprechend; das wirkliche Ergebnis war aber gleich Null. Zwei Jahre später (1140) erscheint Florenz im Bunde mit dem kaiserlichen Markgrafen Ulrich von Attems gegen Siena, wo die päpstliche Partei zur Zeit die Oberhand gewonnen hatte. Die Florentiner mit den kaiserlichen Soldtruppen vereint, überfielen das sienesische Gebiet, rückten bis unter die Mauern der Stadt, begnügten sich aber mit dem Niederbrennen der Vorstadt und zogen aus bisher unaufgeklärten Gründen wieder ab.

Bei den Zwistigkeiten zwischen den beiden rivalisierenden Städten spielten um diese Zeit die Gräfen Guerra eine wichtige Rolle. Graf Guido, der erste dieses Namens, war der Adoptivsohn der Markgräfin Mathilde; den Namen Guerra soll er durch Kriegsruhm gewonnen haben. Er war ebenso wie sein Sohn Guido II. ein Parteigänger des Kaisers. Möglich, daß die ihm durch die Mathildische Schenkung entgangene Erbschaft nicht ohne Einfluß auf seine politische Haltung gewesen ist. Kurzum, wir finden Guido II. im Jahre 1145 im Bunde mit den

Sienesen gegen Florenz, das sich in Besitz der an das Stadtgebiet angrenzenden Ländereien des Grafen zu setzen trachtete. Der erste Schritt dazu war ein Ueberfall der Burg Monte di Croce. Das Unternehmen mißglückte, da die Florentiner genötigt waren, sich gegen die inzwischen in ihr Gebiet eingedrungenen Heerhaufen der Sienesen zu wenden, die am Monte Maggio (Juli 1145) in die Flucht geschlagen wurden. Im folgenden Jahre wurde die Burg abermals von den Florentinern berannt; sie zogen aber diesmal den Kürzeren. Dasselbe Spiel wiederholt sich 1146, endet zwar mit der Eroberung der Burg, führt aber infolge einer Niederlage, die die Sienesen den Feinden am Monte Rinaldi beibringen, zu einem durch Bevollmächtigte Kaiser Konrads III. vermittelten Frieden. Indes hielten die Florentiner keine Ruhe und benutzten die Abwesenheit des Grafen, der sich dem zweiten Kreuzzuge angeschlossen hatte, 1148 zu einem neuen Anschlage gegen Monte di Croce, das denn auch in ihre Hände fiel und gründlich zerstört wurde. Für den Friedensbruch traf Florenz der Bannfluch des Papstes Eugen III., eines geborenen Pisaners, und über fünf Jahre trug die Stadt das Interdikt, freilich ohne daß dadurch die Zähigkeit der Bürgerschaft in der Verfolgung ihrer Ziele gebrochen worden wäre. Sie trotzte dem Zorn des Papstes wie der kaiserlichen Gewalt, die sich wenige Jahre darauf mit der Thronbesteigung Friedrichs I. Barbarossa (1152) in Italien mehr als je fühlbar machte. Das wieder aufgebaute Monte di Croce wurde 1153 abermals von den Florentinern von Grund aus zerstört; abermals erhob es sich aus seiner Asche und kam erst fünfundsiebzig Jahre später in dauernden und unangefochtenen Besitz der Florentiner.

Die Burg Marturi mit dem berühmten Kloster gleichen Namens, — wo nebenbei bemerkt eines der interessantesten Erzeugnisse der frühtoskanischen Malerei, ein Gebetbuch des Abtes Johannes, entstanden sein soll, — war für die Florentiner nicht minder begehrenswert als Monte di Croce, da sie hart an der Grenze des Stadtgebietes lag. Auch hier besaß Graf Guerra Hoheitsrechte, um die 1155 der Kampf entbrannte. Der Graf, der den neuen Kaiser zur Krönung nach Rom begleitet hatte, konnte das Schicksal der Burg nicht wenden. Sie wurde von den Florentinern erobert und, nachdem die Bewohner des zugehörigen Fleckens vertrieben waren, mit diesem vollständig vernichtet. Den Verlust zu ersetzen hielten die Sienesen mit dem Grafen Guido Rat und faßten den Entschluß, auf einem benachbarten Berggipfel eine neue befestigte Stadt zu gründen. Man muß sich der Billigung Barbarossas, der damals ganz in der Nähe weilte, versichert haben; aber um unangenehme Erörterungen mit den Nachbarn zu vermeiden, wurde dem Wolf ein Schafpelz umgehängt. Das geplante Unternehmen zu bemänteln, schenkte Graf Guido den fraglichen Hügel dem Papste Hadrian IV., angeblich nur, um eine Kirche darauf erbauen zu lassen. Der Papst nahm das gottgefällige Werk an und ermächtigte den Bischof von Siena, geistliche Hoheitsrechte daselbst auszuüben. Durch Arealtausch wurde das Gebiet erweitert, Kirche und Straßen wuchsen rasch in die Höhe, und bald verpflichteten sich die Einwohner von Podium Bonizi (= Poggibonsi), durch Eidschwur, das Gebiet gegen Jedermann mit Ausnahme des Grafen Guido, zumal aber gegen die Florentiner, zu schützen, und den Sienesen Hilfe zu leisten. Den Grund und Boden hatte der Graf inzwischen der

Stadt Siena abgetreten; nun wurde noch die alte Landstraße versperrt und eine neue durch die Stadt gelegt, eine Zollstätte errichtet, kurzum ein Keil in das florentiner Gebiet getrieben. Wutentbrannt rückten die Florentiner im Jahre 1156 vor Poggibonsi, fanden aber die Feinde gut vorbereitet; es gab einen blutigen Zusammenstoß, doch blieb Siena Sieger.

Von dem Grafen des sieneser Komitats, Paltonerius, erhielt Papst Hadrian als Lohn für seine Mithilfe die Burg Monticello im Süden Sienas zugewiesen, nachdem er jeden, der die Rechte des Bischofs von Siena antasten würde, mit Exkommunikation und schweren Höllenstrafen bedroht hatte. Das hinderte den heiligen Vater aber nicht, nachdem der Preis gezahlt war, das erteilte Privilegium nach Jahresfrist schlankweg aufzuheben, „weil es dem Bistum von Florenz schädlich sei". Auf welche Weise die Florentiner auf sein Gerechtigkeitsgefühl eingewirkt haben, ist nicht bekannt.

Alsbald gab es neue Kämpfe. Das Kastell Staggia und die Burg Montacutulo waren der neuen Stadt wegen ihrer Nachbarschaft unbequem; zwar hatten die Sienesen sich von den adligen Herren, die darin saßen, den Staggia und den Soarzi die heiligsten Eide schwören lassen und sie verpflichtet, jene zwei und diese sechs Monate in Siena selbst zu wohnen, man hatte sich auch noch eine Burg zum Pfande geben lassen; allein die Herren zogen vor, sich durch ein Bündnis mit Florenz vor der drohenden Umklammerung zu sichern. So kam es im Jahre 1158 zur Schlacht am Monte Maggio, wo die Sienesen von den Florentinern eine schwere Niederlage erlitten. Ranuccio von Staggia war zum Podestà von Florenz erwählt worden, vermutlich im Hinblick auf den geplanten Schlag, der den Florentinern so gut gelang. Als bald darauf die Sienesen die Burg Staggia zerstörten, blieben die braven Florentiner zu Hause: sie waren wie alle toskanischen Städter Realpolitiker.

Wenige Jahre nachher griff wieder einmal eine Macht höheren Grades in die Geschicke der Stadt ein. Friedrich Barbarossa war abermals nach Italien gekommen, hatte Mailand erobert und sich dabei auch toskanischer Stadttruppen bedient. Die Städte sahen auf einmal ihre Selbständigkeit gefährdet, wagten aber doch nicht offen zu widerstehen. Eine Zeit lang wurden die Feudalherren vom Kaiser begünstigt; unter anderm wurde dem Geschlecht der Guidi (Guerra) die Oberhoheit über Poggibonsi zugesprochen. Dann trat die Reaktion gegen das Kaisertum ein; der Kampf zwischen Papst und Kaiser wurde wieder brennend und die Städte waren vor die Frage gestellt, welche Partei sie ergreifen wollten. In Siena trafen die beiden Gewalten aufeinander. Da Papst Alexander III. aus der Stadt gebürtig war, bemühte sich der Vertreter Barbarossas um so mehr, die Gemeinde zu gewinnen. An Stelle des Paltonerius, der die Geschicke Sienas klug und kraftvoll gelenkt hatte, trat ein Deutscher, Wilhelm von Aachen. Barbarossas mächtiger und gewandter Kanzler Rainold von Dassel rühmt die Dienstfertigkeit der Sienesen und wies ihnen Poggibonsi, sowie die im Kampf von ihnen errungenen Rechte über die Besitzungen der Herren von Staggia und der Soarzi, die ihnen eine Zeit lang durch kaiserlichen Machtspruch entzogen worden waren, wieder zu. Aber das Verhängnis brach über Barbarossa wie der Blitz herein; kaum

hatte er in Rom die Krönung erzwungen, so brach die Pest in seinem Heere aus, die auch den Kanzler wegraffte. Der Kaiser mußte heimwärts ziehen und zuletzt verkleidet über die Alpen fliehen (1168).

Die Spaltung in der Kirche, die durch die sich mehrmals wiederholende Einsetzung eines kaiserlich gesinnten Gegenpapstes herbeigeführt worden war, muß in Siena besonders fühlbar gewesen sein, wo der zu Alexander III. haltende Bischof von den Anhängern des Kaisers vertrieben wurde. Als kaisertreue Stadt erringt Siena manche Vorteile, aber auf die Dauer sehen wir sie im Nachteil gegen Florenz, das eine klug abwartende Haltung beobachtet und das trotz Interdikte und kleiner Niederlagen sich immer kräftiger zur Vormacht in Toskana emporarbeitet. Von dem bittern Hasse der Sienesen gegen Florenz giebt das „Memoriale delle offese di Siena" Kunde, das Schuldbuch, in das alle Kränkungen, die den Sienesen widerfuhren, eingetragen wurden.

Bald nach dem Abzuge Friedrichs I. entwickelt sich neuer Hader zwischen den beiden Städten. Die Grafen von Scialenga, von den Sienesen zur Abtretung ihrer hauptsächlichsten Besitzungen genötigt, wenden sich nach Florenz um Beistand. Die Florentiner rüsten ein Heer aus und erfechten bei Asciano einen entscheidenden Sieg, wobei mehr als tausend Gefangene gemacht wurden (1174). Bei dem durch den inzwischen wieder mit einem neuen Heere in Oberitalien eingerückten Kaiser Friedrich betriebenen Friedensschluß erlangten die Florentiner gegen die Herausgabe der Gefangenen, daß Poggibonsi fortan beiden Städten gemeinsam Treue schwören sollte.

Wenige Jahre später brach sich die Macht des großen Hohenstaufen an dem hartnäckigen Widerstande der lombardischen Städte mit Mailand an der Spitze. Dazu kamen noch die Sorgen um die Aufrechterhaltung der kaiserlichen Autorität in Deutschland, seit Heinrich der Löwe dort seine Umtriebe begonnen hatte. Bei Legnano (1177) geschlagen, bequemte sich der Kaiser zu Friedensverhandlungen mit den Städten sowohl wie mit dem seither nicht von ihm anerkannten Papste.

Alexander III. (1159—1181) war schon als Kardinal von Hadrian IV. an Barbarossas Hof entsandt worden, um die Wahl Wilhelms II. von der Normandie zum König von Neapel und Sizilien zu betreiben. Die Schlauheit des Kardinals trug über Friedrichs Absichten den Sieg davon, der die Herrschaft lieber für sich erringen wollte. Bewundernswert erscheint die Schmiegsamkeit dieses Sienesen, der, um der Kirche zu ihrem Recht zu verhelfen, Jahre lang Unbill und Verbannung ertrug, aber endlich durch zähes Ausharren dem Papsttum zu hoher Bedeutung verhalf. Alexander III. wurde auf dem Kongreß zu Venedig nicht nur als alleiniger Papst anerkannt, sondern es wurden ihm auch von Barbarossa die Besitzungen des Kirchenstaats zugesprochen, als deren Präfekt und unabhängiger Fürst von Rom er eingesetzt ward. Spinello Aretino hat ihn im Palazzo Pubblico zu Siena dargestellt, wie er vom griechischen Kaiser, dem Dogen von Venedig, Wilhelm von Sizilien und Barbarossa zu Fuß begleitet, seinen Einzug in Rom hält. (Abb. 11.) Es war ein stolzer Moment für Siena, als Giovanni Bandinelli, Tolomeo Tolomei, Mitglieder der höchsten sienesischen Adelsgeschlechter, den Papst zu begrüßen kamen. Sie baten seine Heiligkeit, doch ja seiner Heimat eingedenk zu sein, und Alexander kam denn auch 1179 nach

Siena unter dem größten Jubel der Bevölkerung, um die Kathedrale, deren Bau allerdings kaum begonnen war, zu weihen.

In dem Frieden von Venedig behielt sich Friedrich I. die Regelung der politischen Zustände in Tuscien vor, und in der Folge gehen die Dinge dort den alten Gang, ohne daß es den kaiserlichen Markgrafen gelingt, auf die Dauer Ruhe und Ordnung zu schaffen. Inzwischen kräftigt sich immer mehr das Selbstgefühl der Städte, und die Einsicht, daß sie nur durch Einigkeit ihre Machtstellung behaupten oder erweitern können, führt zu erneuten Versuchen, Bündnisse unter



Abb. 11. Spinello Aretino: Einzug von Papst Alexander III. in Rom. Palazzo Pubblico.

den bisher verfeindeten Gemeinden herbeizuführen, die sich indes nach wie vor wenig dauerhaft erweisen.

Ein schwerer Schlag traf Siena im Sommer 1185, als Friedrich I. mit seinem Sohne, dem späteren Heinrich VI., wiederum in Italien mit Heeresmacht erschienen war, um den Trotz der Städte zu beugen. In Siena hatten die Guelfen, wie späterhin die Gegner der Kaiserherrschaft (im Gegensatz zu den Ghibellinen) genannt wurden, das Heft in den Händen. Die Stadt verschloß dem jungen Könige von Italien die Thore, erlitt aber bei Rosaio am 30. Mai 1186 eine furchtbare Niederlage und mußte sich nach kurzer Belagerung auf Gnade und Ungnade ergeben. Wenn auch die schweren Opfer, die der König der Stadt auferlegte, namentlich die Beschränkung ihrer innerpolitischen Rechte, wie die freie Wahl ihrer Konsuln, später wieder gemildert wurden, so blieb doch der Stachel in der Wunde

zurück, die dem Stolze der Republik geschlagen war. Wir haben schon oben der grausamen Strenge gedacht, mit der Heinrich VI. zu Boden trat, was sich seinem Herrscherwillen entgegenstellte. Milder von Gesinnung, aber nicht weniger entschlossen trat sein Sohn Friedrich II. für die Kaiserrechte ein, als er mit Unterstützung von Innocenz III., dem eigentlichen Begründer der politischen Macht des heiligen Stuhls, 1212 auf den deutschen Königsthron berufen wurde. Fast mehr Italiener als Deutscher wäre er, mehr als alle seine Vorgänger, der geeignete Mann gewesen, in Oberitalien und Toskana Ordnung zu schaffen. In Süditalien hatte er ein neues Staatswesen organisiert, und sein glänzender, den Künsten des Friedens neuen Aufschwung verleihender Hofhalt in Neapel umgab seinen Namen mit einem wahrhaft königlichen Nimbus. Der Kampf mit den nach Selbständigkeit ringenden Städten blieb ihm aber so wenig erspart, wie die Schwierigkeiten, die sich in Deutschland der Aufrechterhaltung seiner Kronrechte entgegen stellten. Mit den Waffenerfolgen, die er in Oberitalien erzielte, wuchs die Eifersucht des Papstes Innocenz IV., der ihn 1245 mit dem Bann belegte und sich mit den aufrührerischen Städten verbündete. Mit der Schlacht bei Parma (1248) neigte sich der Stern Friedrichs und des ganzen Staufengeschlechts seinem Untergange. Clemens IV. rief die Franzosen ins Land, verlieh Karl von Anjou die Krone des Königreichs Neapel, und nachdem König Manfred von Sicilien, Friedrichs natürlicher Sohn, in der Schlacht bei Benevent gefallen war, fiel das Haupt des letzten Staufen 1268 auf dem Blutgerüst.

Den Lohn für seine unselige Politik erntete das Papsttum in dem großen Schisma, der Verbannung des päpstlichen Stuhles nach Avignon (1309). Die Rechts- und Sittenzustände in Italien verschlimmerten sich infolgedessen mehr als je, aber die Lockerung der Hierarchie begünstigte zugleich die Entwickelung der kleinstaatlichen Gebilde, der Fürstentümer und städtischen Republiken, rief auch die Geister wach gegen die Vormundschaft der Kirche, und für Wissenschaft und Kunst brach die große Zeit an, die wir mit dem Namen der Renaissance bezeichnen, dem Siege des Humanismus über die mittelalterliche Weltanschauung.

Ehe wir die politischen Schicksale Sienas, die auch fernerhin hauptsächlich durch das Verhältnis zu Florenz bestimmt werden, weiter verfolgen, werfen wir einen Blick in das Verfassungsleben der toskanischen Städte.

Die aus römischer Zeit stammenden Grundlagen der Municipalverfassung gingen mit dem Eintritt der Völkerwanderung zwar nicht ganz verloren, büßten aber unter der Herrschaft der Langobarden viel von ihrer Bedeutung ein. Nach und nach entwickelt sich dann aus langobardischen und römischen Elementen der Organismus des Gemeinwesens, der im 12. und 13. Jahrhundert seine volle Ausbildung erhält. Um einen festen Rechtsboden zu gewinnen, mußte vor allem zunächst der Willkür der Burgherren gesteuert, der Bauer wie der Bürger in seinem friedlichen Erwerbe geschützt werden. So sehen wir denn zuerst zwischen dem Burgherrn und den Bauern Zwischenglieder auftreten, Vermittler, die anfänglich vom Herrn des Kastells ernannt werden; später wählen sich die Gemeinden den Portinarius, den Lagerhalter im Kastell, der ihre Interessen dem Ritter gegenüber vertritt. Die Gemeinden machen dann langsame Fortschritte in der Erwerbung von

Rechten, und es kommt vor, daß durch Verträge die Herren des Kastells allmählich aus diesem herausgedrängt werden. Aus den allgemeinen Volksversammlungen der Gemeinden sowohl wie der Städter bilden sich Ausschüsse von Vertrauensmännern heraus, die zunächst den Namen boni homines führen. Diese „guten Leute" wurden zur Durchführung bestimmter Beschlüsse und zur Lösung bestimmter Aufgaben gewählt. Durch Davidsohns scharfsinnige Untersuchungen ist erwiesen, daß

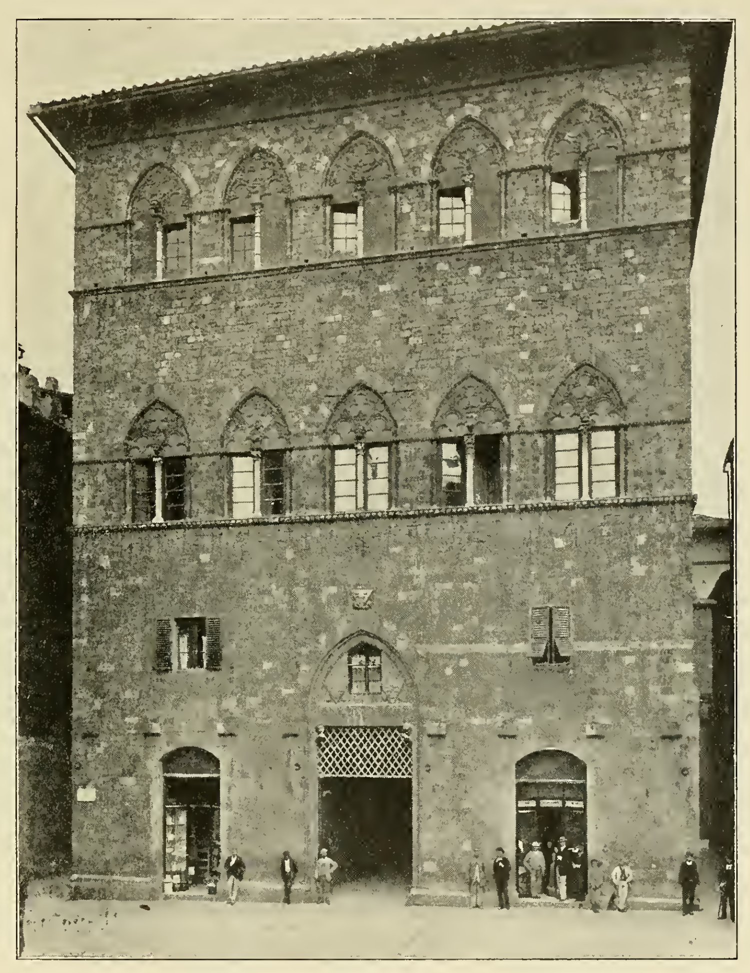


Abb. 12. Palast Tolomei. 13. Jahrh.

aus diesen Vertrauensmännern der Städte und der Landgemeinden sich die Konsuln und Rektoren entwickelten, denen wir bei den verschiedensten Anlässen begegnen. Die Konsuln waren ursprünglich Leiter, Schiedsrichter und Verwalter auf ganz bestimmten Gebieten. So finden wir in Florenz consules justitiae, consules mercatorum, von denen sich 1202 die consules cambiatorum oder Wechslerkonsuln abspalten, ferner consules portae, die einem bestimmten Bezirke vorgesetzt waren; der Arno und was mit ihm zusammenhing, war einem solchen Ausschusse unter-

stellt; die Ritter selbst waren durch Konsuln vertreten, ebenso wurden die oben erwähnten Turmgenossenschaften von Konsuln geleitet. Zu besonderer Bedeutung gelangen nun die consules majores, die Stadtkonsuln, die die eigentliche Leitung des Gemeinwesens in der Hand hatten. Die Spitze des Gemeindewesens bildete in der Regel der Podestà, der von den Bürgern gewählt wurde. Nicht selten wurde der Podestà von auswärts berufen und ein im Kriegshandwerk erfahrener Fremdling mit der Würde bekleidet. Dies geschah vermutlich, um seiner Parteilosigkeit sicherer zu sein, als es bei einem der städtischen Patrizier vorauszusetzen war. Denn innerhalb der Stadt fand das Parteiwesen immer neue Nahrung mit dem Emporkommen einzelner Familien, die dann eine Art Geschlechterkaste, einen Ring bildeten, der schwer zu durchbrechen war. Gegen einen solchen Ring lehnte sich im Jahre 1177 in Florenz das mächtige Geschlecht der Uberti auf, dem wir auch in der Geschichte Sienas begegnen.

Einer der ersten Podestà Sienas war Orlando Malavolti, 1202 gewählt. Der oben erwähnte Historiker Sienas gehörte derselben Familie an. Die alten Mauern des einstigen turmreichen Palastes Malavolti sind noch heute unweit der Lizza zu sehen. Im Jahre 1205 entstand der älteste, aus Travertinquadern errichtete gotische Palast, der Stammsitz der Tolomei, dessen düstere Halle mit dem verschlossenen Gitterthor uns unwirtlich anmutet; noch heute wohnen Abkömmlinge des alten Geschlechts in seinen Mauern. Die dem Palast gegenüberliegende, im Jahre 1800 restaurierte Kirche San Cristoforo, von der Familie Tolomei erbaut und ursprünglich zum Palast gehörig, stammt aus dem Jahre 1100 und zählt zu den ältesten Sienas; hier wurden bis zum Jahre 1280 alle politischen Zusammenkünfte abgehalten. Nicht weit von der Kirche liegt ein zweiter, gleichfalls aus Travertin für die Tolomei erbauter Palast mit hohem burgartigem Erdgeschoß (Abb. 12). Die Familienmitglieder bauten mit Vorliebe ihre Paläste in der nächsten Nähe ihres Stammhauses, um auf diese Weise eine Art Festung zu gegenseitigem Schutz und Trutz zu bilden. Ein Beispiel der Art bietet der Palazzo Salimbeni mit seinem turmähnlichen, zinnengekrönten Flügel und den ihn umgebenden kleineren gotischen Bauten (Abb. 13).

Aus den Rechnungsbüchern des städtischen Archivs (Biccherna), die vom Jahre 735 an interessante Hinweise auf das private und öffentliche Leben von Siena enthalten, ersehen wir unter anderem, daß auch die Universität Sienas schon im Jahre 1240 bestanden hat, da in diesem Jahre Namen von Wissenschaftslehrern in den Registern eingetragen sind.

Um die Wende des 13. Jahrhunderts zählte Siena 68 Adelsfamilien. Ihre Mitglieder waren Politiker, Krieger und Kaufleute, oft in einer Person, viele gehörten auch dem Klerus an. Die Gewandtheit der Sienesen in Geldgeschäften wird gerühmt; die Bankiers trieben 1227 für Gregor IX. und später für andere Päpste die Abgaben ein, die die Kurie ausgeschrieben hatte; Finanzgeschäfte mit Pisa, Venedig, Frankreich und England sind in den Büchern der Biccherna verzeichnet.

In den reich gewordenen Patrizierfamilien beginnt um diese Zeit der Kleiderluxus und die Vorliebe für prächtigen Schmuck immer mehr um sich zu greifen.

Man braucht nur die Madonnenbilder aus dem 14. Jahrhundert anzusehen, um sich zu überzeugen, wie sehr der Sinn der Sienesen auf Goldglanz und schimmerndes Geschmeide gerichtet war. Auch die unteren Schichten der Bevölkerung, die Handwerkergilden, die Waffenschmiede, Weber, Färber und andere Zünfte blieben im Wohlstande nicht zurück, und mit dem wachsenden Selbstvertrauen regte sich bei ihnen das Verlangen nach Mehrung ihrer politischen Rechte.

Wie in Florenz war auch in Siena der Adel und der reiche Patrizier vorwiegend ghibellinisch gesinnt, weil er mehr von der Unterstützung des Kaisers er-

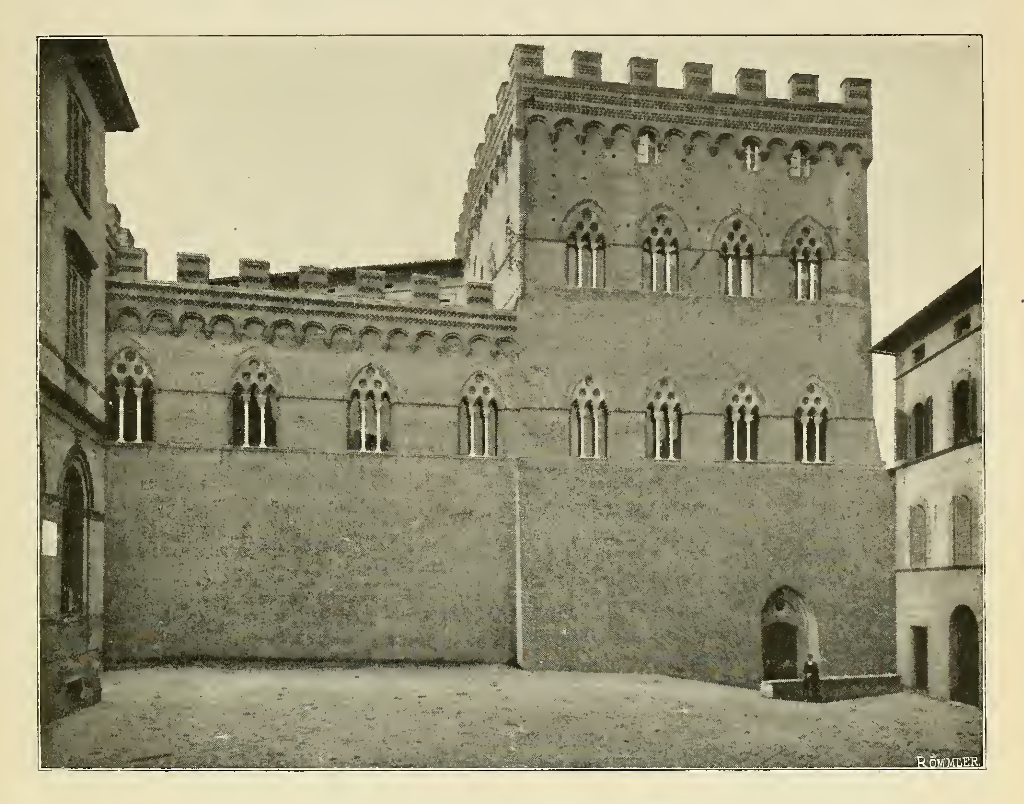


Abb. 13. Palast Salimbeni. Rückseite.

wartete, als von der päpstlichen Partei. Aus diesem Grunde schon hielt der eigentliche Gewerbstand, den man als Populo minuto „das niedere Volk" bezeichnete, sich zu den Guelfen. Die ursprüngliche Bedeutung der Parteinamen ging übrigens im Laufe der Zeit mehr und mehr verloren, und der Gegensatz hätte ebenso gut mit Aristokratie und Demokratie bezeichnet werden können. Die Umgestaltung der Verfassung vollzog sich natürlich nicht ohne Gewaltmaßregeln, ohne Aufruhr und Straßenkampf, und die Vertreibung der unterlegenen Parteiführer und ihrer Familien war in der Regel das Ende vom Liede.

Um diese Zeit der Bürgerkämpfe scheint das schwarz-weiße Wappen Sienas das man an allen öffentlichen Gebäuden angebracht sieht, das ältere mit dem

weißen Löwen auf rotem Grunde, das von Otto III. im Jahre 997 der Stadt verliehen sein soll, verdrängt zu haben.

Seit 1233 lag die Regierung der Stadt in der Hand eines Kollegiums von vierundzwanzig Mitgliedern, von denen zwölf aus den Adelsfamilien hervorgingen und ebensoviel von den Zünften gewählt wurden. Unter der Regierung der Vierundzwanzig brachte es Siena zur Mittagshöhe seiner politischen Ansehens. Trotz des Anteils, den die Volkspartei zu gleichem Teile an der Regierung hatte, überwog doch die von höherer Bildung getragene Macht des Adels. Man benutzte die Gunst der Umstände, um einen ghibellinischen Städtebund zu Stande zu bringen, dessen Spitze sich gegen Florenz richtete, wo damals die Guelfen die Oberhand gewonnen hatten. Eine kräftige Stütze fanden die verbündeten Städte an König Manfred, der eine kriegserfahrene Truppe deutscher Reiter und Landsknechte unter Führung des Grafen Jordan von Anglano in Toskana einrücken ließ (1260). Pisa und Cortona stellten Hilfstruppen und die aus Florenz und Arezzo vertriebenen Ghibellinen vervollständigten die Kriegsmacht der Verbündeten. Die ghibellinische Mannschaft führte Farinato, das Haupt der Familie der Uberti, die einige Jahre vorher mit ihren Parteigängern aus Florenz verjagt worden war und nur auf eine günstige Gelegenheit wartete, um mit dem Sturz der guelfischen Gegner ihre Rückkehr in die Vaterstadt zu erzwingen. Beide Städte hatten das Aeußerste aufgeboten, um einander mit großer Heeresmacht entgegenzutreten. Das Heer der Florentiner soll 30 000 Mann stark gewesen sein, das der Sienesen und ihrer Verbündeten nicht viel über 20 000. Einer der reichsten Bürger Sienas, Salimbene Salimbeni, hatte seiner Vaterstadt eine große Summe Geldes (11 800 Goldgulden) vorgestreckt, um ihr die Ausrüstung und Löhnung der Truppen zu erleichtern.

Der Zankapfel, um den der Krieg entbrannte, war das feste Schloß Montalcino, das kaum drei Wegstunden von Siena entfernt war und, wenn es in die Hände der Florentiner fiel, den Sienesen ein Pfahl im Fleisch geworden wäre. Dem Verlangen Sienas, daß die Burg geschleift werden solle, setzte Florenz die Kriegserklärung entgegen und ließ seine Truppen zum Schutz der Bergfeste ausrücken. Mit schwerem Gepäck beladen erreichten die Florentiner bei Montaperto am 3. September 1260 das Arbiathal und wurden hier von dem Feinde, der sich seines Gepäcks entledigt hatte, unversehens überfallen und in die Flucht geschlagen. An 10 000 Gefangene fielen in die Hand der Sienesen, ebensoviele sollen erschlagen worden sein und mit ihrem Blut die Wellen der Arbia rot gefärbt haben.

Der zum Schutze der Stadt berufene Sindaco Bonaguida hatte, während die streitbaren Männer Vorbereitungen zum Kampfe trafen, eine Prozession nach dem Dom veranstaltet und die Schlüssel der Stadt dem Bischof übergeben mit der Bitte, sie der Madonna zu Füßen zu legen und Siena ihrer Obhut anzuempfehlen. Das hölzerne Kruzifix, welches bei dieser Gelegenheit von frommen Mönchen getragen wurde, hängt noch heute im linken Querschiff des Domes über dem ersten Altar. Eingedenk dieses Aktes, der sich bei späteren Gelegenheiten und zuletzt im Jahre 1555 bei der Belagerung Sienas wiederholte, wurde nach dem siegreichen Ausgange der Schlacht jenes Madonnenbild, vor dem die Schlüsselübergabe stattgefunden, delle Grazie (das Gnadenbild) genannt. Der Sage nach soll es auch die

Sienesen damals in die Schlacht begleitet und so zu der Legende Veranlassung gegeben haben, daß eine weiße Wolke, einem schützenden Mantel gleich, sich um das Bild und die Sienesen ausgebreitet hätte. Die Florentiner freilich schreiben ihre Niederlage dem angeblichen Verrat in ihren eignen Reihen zu.

Die Schlacht von Montaperto ist das glänzendste Ereignis in der von Unruhen so vielfach durchsetzten Geschichte Sienas. Den Oberbefehl führten, außer



Abb. 14. Das Stadthaus (Palazzo Pubblico).

dem Grafen Jordan, der tapfere Provenzano Salvani, Aldobrandini Aldobrandeschi und der Podestà Francesco Troisi. Die Stangen des Kriegswagens (carroccio), dem der Gonfalone (der Bannerträger) mit dem Bilde der Madonna folgte, sind zur Erinnerung an zwei Säulen des Domes befestigt worden, wo sie noch heute zu sehen sind.

Die siegestrunkenen Sienesen gedachten ihren Erfolg bestmöglichst auszubeuten und schon bereitetete sich Graf Jordan vor, nach Florenz zu marschieren, das die

Sieger dem Erdboden gleichzumachen rieten. Dagegen erhob sich aber die Stimme des Farinato degli Uberti, dessen Absichten mit dem Sturz der guelfischen Partei erreicht waren. Er erklärte, daß er mit derselben Tapferkeit die Vaterstadt gegen jeden Angriff verteidigen würde, mit der er die Guelfen bekämpft hätte. In Erinnerung an dieses patriotische Verhalten nennt Dante ihn den „Großmütigen" und läßt ihn im Inferno (Gesang X) in Bezug auf die Niederlage der Florentiner sagen: „Das that ich nicht allein; auch wär ich sicher mit den andern nicht ohne Ursache gegangen. Doch stand ich ganz allein mit meiner Verteidigung, als jeder zuließ, daß Florenz vom Boden getilgt werden solle."

Der Sieg bei Montaperto legte die alte Gegnerin Sienas, Florenz, für eine zeitlang lahm. Es kam zu einer Verständigung mit den nun wieder in der Arnostadt zur Vorherrschaft gelangten Ghibellinen. Florenz trat dem Städtebunde bei, behielt aber nach wie vor das Uebergewicht in Toskana, wo mit dem Tode Manfreds das Schachspiel der rivalisierenden Städte eine andere Wendung nahm.

An die Schlacht von Montaperto knüpft sich der große Aufschwung des Wohlstandes der Stadt Siena, der vor allem der Bauthätigkeit in hohem Maße zu gute kam. Das Stadtbild ist noch heutigen Tages im wesentlichen bedingt durch die in der zweiten Hälfte des 13. und in der ersten des 14. Jahrhunderts entstandenen Kirchen und Paläste.

Während des Interregnums und der Regierung der ersten beiden Habsburger schwächte sich der Zusammenhang des deutschen Reiches mit den politischen Zuständen Italiens vollends ab. Was bisher die Kaiser an Vorrechten besessen oder beansprucht hatten, wurde nun von Karl von Anjou und seinen Nachfolgern auf dem Throne von Neapel in Anspruch genommen. Diese stützten sich in den Städten auf die guelfischen Parteien, denen die niederen Zünfte angehörten, während die oberen Zünfte und die adligen Herren sich ihnen als Ghibellinen entgegen stellten. Der Parteihader und die Verfassungskämpfe brachten es dann bald so weit, daß die Angiovinen sich zu Schutzherren aufwarfen, als Signori anerkannt und den von ihnen ernannten Vikaren oder Podestà die Gewalt in die Hände gespielt wurde. So kam es, daß 1270 die Ghibellinen aus Siena verjagt wurden und die Stadt sich einen von Karl von Anjou eingesetzten Vikar, den Guido di Monserte, gefallen lassen mußte. Die Regierung der Vierundzwanzig mußte abtreten und nach Herstellung des inneren Friedens einem neugewählten Volksrat, der sechsunddreißig Mitglieder zählte, Platz machen. Dieser Verfassungsänderung folgten bald andere, bis mit dem Jahre 1285 eine dauerhaftere Einrichtung der Regierungsgewalt mit der Einsetzung der Neuner (Nove) getroffen wurde, an deren Wahl nur die oberen Zünfte beteiligt waren.

Der unglückliche Versuch Heinrichs VII., 1310 die Kaisermacht wieder in Italien zu befestigen, belebte zwar für kurze Zeit die Hoffnung der Ghibellinen in Florenz wie in Siena. Aber der Traum Dantes, der in dem Kaiser den Retter und Friedenbringer Italiens sah, verflog in kurzer Zeit. Heinrich starb, von seinem Romzuge heimkehrend, im Jahre 1313 in Buonconvento bei Siena. Er hatte es weder der einen noch der andern Partei recht machen können.

Unter der Herrschaft der Neuner, die an die siebzig Jahre währte, ging es



Abb. 15. Ambr. Lorenzetti: Das gute Regiment. Fresko im Palazzo Pubblico.

zwar auch nicht immer friedfertig zu, es fehlte nicht an kriegerischen Verwickelungen wie auch an ernstlichen Versuchen, die Regierungsform zu gunsten des von der Staatsverwaltung ausgeschlossenen Adels zu ändern: im ganzen aber erfreute sich Siena der Segnungen des Friedens. Die zerstörten Paläste wurden wieder neu aufgebaut, Brunnen, Wasserleitungen und neue Thore errichtet, der Dom vergrößert und der Bau des Stadthauses glücklich beendet. Ambrogio Lorenzetti, ein berühmter Künstler Sienas, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, hat als Mahnung zum innern Frieden die „gute" Regierung im Saal der Neune, wo sie ihre Sitzungen hielt, durch ein Wandgemälde (Abb. 15) verherrlicht. Die weißgekleidete Gestalt mit dem Olivenkranz im Haar, die schönste der sechs allegorischen Gestalten, ist



Abb. 16. Der Friede (Pax) aus dem Wandgemälde von Ambrogio Lorenzetti.

die Pax (der Friede, Abb. 16), den zu pflegen sich die Noveschi zu ihrer Aufgabe machen sollten. Daneben hat Lorenzetti auch das „schlechte" Regiment dargestellt, wohl in Hinblick auf die Anstrengungen des Adels in den niederen Schichten des Volkes durch Geldgeschenke Anhang und Parteigänger zu gewinnen. Uebrigens herrschte auch unter den adeligen Familien keineswegs immer Frieden und Eintracht, und private Interessen brachten allerlei Verschiebungen hervor, wie denn in Florenz und wahrscheinlich auch in Siena einzelne Adelige sich in die Zünfte aufnehmen ließen, um innerhalb dieser politischen Einfluß zu gewinnen. Scenen, wie wir sie aus Shakespeares Romeo und Julia kennen, waren in den damaligen italienischen Städten überhaupt etwas ganz Gewöhnliches. Sowie zu Dantes Zeiten sich die Bianchi und Neri, die Familien der reichen Cerchi und der hochadeligen

Donati bekämpften, so waren es in Siena die Tolomei, die Salimbeni, die Malavolti, die sich gegenseitig grollten. Die Tolomei bekannten sich zum Guelfentum, die Salimbeni waren Ghibellinen; doch außerdem waren sie noch Rivalen in ihren geschäftlichen Unternehmungen, ein Umstand, der auch damals bei der Feindschaft eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Als einstmals bei einem Gelage von den Salimbeni zwei Söhne des Hauses Tolomei ermordet wurden, spaltete die Stadt sich in zwei Heerlager und mit Mühe verhinderte die Regierung allgemeinen Aufruhr. Wilder Gesellen verwegene Thaten wurden mit Verbannung bestraft. Es fehlte um jene Zeit auch nicht an rührenden Frauenerscheinungen wie die der Pia Tolomei, deren tragische Geschichte zu eng mit Siena verbunden ist, als daß sie hier unerwähnt bleiben dürfte. Gleich der Francesca von Rimini, hat Dante auch sie besungen: „Ricordati di me che son la Pia, Siena mi fece mi disfa la Maremma"*) sind die Klageworte, die sie im Purgatorium spricht und die bis heute ihr Gedenkstein geblieben sind. Schön, jung und unschuldig starb sie eines gewaltigen Todes und wahrscheinlich durch ihren sie einst heiß liebenden Gatten Nello. In Siena geboren, fand sie ihren Tod auf einem jener unheimlichen Schlösser der Maremma, wo die Verstoßene ihr Leben fristete. Nach einer Lesart ist sie von einem hohen Turme durch einen Knappen ihres Nello herabgestürzt worden, als sie nach jemand ausblickte, der nicht Nello war; nach einer andern hat ihr Gemahl, Nello Conte Pannochieschi d'Elci, die Unthat selbst vollbracht, um die schöne und reiche Contessa Margherita Aldobrandeschi freien zu können.

In diesem Gewirr von Eifersucht, Zwietracht und Rache taucht auch um jene Zeit eine versöhnende Gestalt, die des Bernardo Tolomei, auf. Wie die Pia dem Geschlecht der Tolomei angehörend, zieht er sich als junger, schöner Ritter von all dem weltlichen Glanz, in dem er geboren war, freiwillig zurück. Einer göttlichen Eingebung folgend, die ihm auf dem Krankenlager überkommen ist, verläßt er Siena, um nach den einsamen Höhen von Montoliveto zu pilgern. Zwei seiner Freunde, gleichgesinnt und ihm ergeben, verlassen ebenfalls ihre Paläste und Waffenspiele und folgen ihm nach. Als fromme Einsiedler leben die gottergebenen Jünglinge fortan unter den Oliven und Cypressen von Montoliveto ein frommes, in sich gekehrtes Leben. Sie werden in der Folge von zurückgebliebenen Freunden aufgesucht, die ebenfalls des Weltgetriebes müde sind. So entstand 1319 das jetzt längst aufgehobene Benediktinerkloster Montoliveto, das mit seinen Kunstschätzen und seinen frommen Erinnerungen für Siena dieselbe Bedeutung hatte wie das Kloster zu Assissi einst für Perugia. Waren es doch meist Söhne sienesischer Familien, welche im weißen Gewande des Benediktinerordens Ruhe für ihre Seele suchten. Viele mochten irgend ein Liebesleid zu überwinden haben, bei anderen war es wohl auch asketische Weltflucht und Lebensüberdruß, welche begreiflich genug in einer Welt erscheint, wo wüste Leidenschaft Treu und Glauben tief erschütterte und die ruchlose Gewaltthat der Mächtigen nur selten ihren Rächer fand. Nach Jahren erst soll der zum Manne gereifte Bernardo Tolomei mit seinen Gefährten nach

*) Gedenke meiner, der Pia; Siena erzeugte mich, die Maremma war mein Tod.

seiner von der Pest heimgesuchten Vaterstadt wieder zurückgekehrt sein, wo er unter der aufopfernden Pflege seiner Mitbürger seinen Tod fand.

Noch einer andern in das religiöse Leben der Sienesen über ein halbes Jahrhundert später eingreifenden Gestalt muß hier gedacht werden, der Katharina Benincasa, die in der Heiligenlegende den Namen Katharina von Siena führt. Sie wurde im Jahre 1347 geboren und wuchs unter dem Einfluß der Dominikaner auf. Schon als Mädchen von fünfzehn Jahren hatte sie Visionen, bei denen ihr Christus als himmlischer Bräutigam erschien, kasteite sich durch harte Bußübungen und trat 1365 in den dritten Orden des h. Dominicus, dessen Kloster sich neben der Kirche dieses Heiligen befand. Durch ihren Eifer und ihre unermüdliche Ausdauer bei der Krankenpflege, insbesondere in dem Pestjahre 1374, kam sie in den Ruf der Wunderthätigkeit und wurde wie eine Heilige verehrt. Ihr Ansehen stieg dermaßen, daß sie auch auf der politischen Bühne Italiens mit Erfolg auftreten konnte, indem sie Papst Gregor XI. in Avignon zur Rückverlegung des päpstlichen Stuhles nach Rom bewog und im folgenden Jahre (1378) zwischen Florenz und dem Papste Frieden stiftete. Sie starb 1380 in Rom, wo sie in S. Maria sopra Minerva begraben liegt, und wurde 1461 heilig gesprochen. Ihre Legende, namentlich ihre Vision als Verlobte Christi, hat den Stoff zu vielen Bildwerken geliefert. Das Haus, worin sie in Siena zuletzt gewohnt (S. Caterina in Fontebranda) wurde von der ihren Namen tragenden Bruderschaft zu einem Heiligtum umgestaltet und wird uns als kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit noch weiter unten beschäftigen.

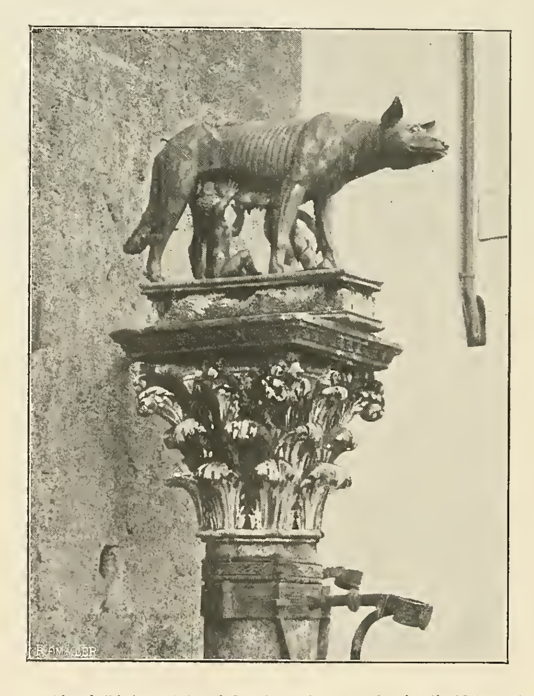


Abb. 17. Kapitäl der Marktsäule mit der kapitolinischen Wölfin.



Abb. 18. Ruine der Klosterkirche von San Galgano.

2. Der Dom und die gotischen Bauwerke.

Wir haben nicht ohne Absicht geschichtliche und intimere Ereignisse in leichten Umrissen dem Leser vorgeführt, um vorerst den Schauplatz zu beleuchten, auf dem während der gotischen Stilperiode eine Kunst sich entwickeln sollte, deren Stempel die Stadt noch bis heute auf ihrer Stirn trägt.

Die Kunstgeschichte Sienas beginnt mit seinem Dom. Er hat sozusagen Freud und Leid mit den Sienesen geteilt, war ihr Stolz, ihr Kleinod, ja der Ausdruck ihres besseren Selbst. Wetteifernder Ehrgeiz und freigebiger Bürgersinn begegneten sich, um im Laufe von mehreren Jahrhunderten diesen herrlichen Bau erstehen und mit Kunstwerken schmücken zu lassen.

Es war die Stätte eines Minervatempels, auf der schon im 10. Jahrhundert eine Kirche erbaut worden war; sie war der h. Jungfrau geweiht und hieß Santa Maria Assunta. Gar viele Architekten haben sich seit den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts die Hände gereicht, um an ihrer Stelle das neue Gotteshaus, das Palladium der Stadt, in die Höhe zu führen. Der erste, von dem man mehr als den Namen kennt, ist Melano von San Galgano. Sein Vorgänger war Vernaccio; beide hatten, ehe sie nach Siena berufen wurden, am Bau jener berühmten Abtei der Benediktiner Mönche von San Galgano mitgewirkt, deren herrliche Ruinen in der Maremma, dem sumpfigen Tieflande südwestlich von Siena, von dem Eindringen des gotischen Stiles in Italien Zeugnis geben. Melano brachte baukundige Mönche mit sich, unter denen auch Deutsche urkundlich verzeichnet sind, wie z. B. ein gewisser Rodolfo Tedeschi, Vater des weiter unten zu erwähnenden Bildhauers Ramo di Paganello.

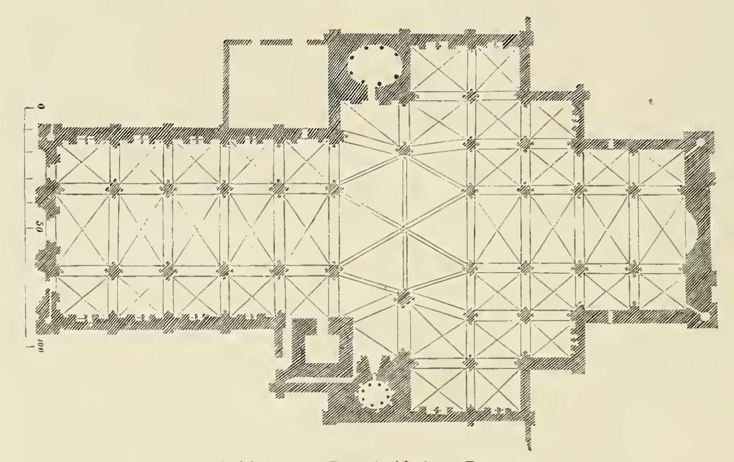


Abb. 19. Grundriß des Doms.

Der Bau, zu dessen Kosten seit 1229 die Kommune beisteuerte, begann mit dem Langhause. Im Jahre 1259 war er bis zum Anfang des Chores gediehen, also über die Vierung, wo das Querhaus das Langhaus durchschneidet, fortgeführt, auch das Mittelschiff bereits eingewölbt, da in den Urkunden im Jahre 1260 von Sprüngen in dem Gewölbe die Rede ist. Weiterhin hören wir, daß 1264 die Kuppel über der Vierung vollendet war, und daß 1266 der durch die von ihm ausgeführte Kanzel in der Taufkirche zu Pisa berühmt gewordene Bildhauer Niccolò, nach seiner Heimat Pisano genannt, den Auftrag für die Errichtung der Kanzel erhielt, von der weiter unten die Rede sein wird. Es läßt sich also annehmen, daß damals auch das nur um zwei Joche über das Langhaus ausladende Querhaus (vergl. den Grundriß Abb. 19) unter Dach gebracht war, während der Chor noch nicht seinen endgültigen Abschluß gefunden hatte.

Dieser Abschluß des Bauwerkes stieß allgemach auf Schwierigkeiten wegen des abschüssigen Geländes sowohl wie wegen der zur Taufkirche bestimmten Krypta, die erst eingewölbt sein mußte, ehe der Chorbau vollendet werden konnte. Aus

diesen Umständen erklären sich vielleicht die auffälligen Unregelmäßigkeiten in den Pfeilerabständen im Chor. Auch sonst ist mancherlei an dem Bauwerk von rätselhafter Anordnung. Der Kuppelbau über der Vierung, der bei den italienischen Domen, selbst bei größeren Pfarrkirchen, beliebt war, hat in der Regel einen quadratischen Grundriß, d. h. die Wölbung setzt über vier gleichweit abstehenden, mit Rundbogen verbundenen Pfeilern an. In Siena ist der Grundplan dagegen sechseckig und das Sechseck der Wölbung geht nach oben zu in ein unrelmäßiges Zwölfeck über. Die sechseckige Anlage entspricht zudem nicht, wie sonst üblich und naturgemäß, dem Breitenmaße des Langhauses; wie der Grundriß zeigt, hat deshalb eine Verschiebung der seitlichen Pfeiler aus der geraden Linie in einen stumpfen Winkel stattgefunden. Eine seltsame Abweichung ist auch, daß die Kuppel keine zentrale Lage hat, insofern zwischen Kuppelraum und Chor ein drittes Gewölbejoch durchgeführt ist, wahrscheinlich eine im Laufe der Bauarbeit beliebte Erweiterung des ursprünglichen Bauplans.

Eine Ausnahme von der Regel bildet auch der Abschluß des Chors mit einer geraden Wand, statt mit einer runden oder polygonen Apsis. Bei den Klosterkirchen des Cisterzienserordens, dem auch in Italien die Förderung des Kirchenbaus zu danken ist, war der gerade Chorschluß allerdings beliebt, nicht aber bei Kathedralen. Hier gab die Rücksicht auf den nach Osten freiligenden Unterbau der Taufkirche wahrscheinlich den Ausschlag, und man begnügte sich mit einer aus der starken Mauer ausgeschnittenen flachen Nische.

Im Jahre 1284 wurde Giovanni Pisano, der als Gehilfe seines Vaters Niccolò in jugendlichem Alter an der Ausführung der Kanzel thätig gewesen war, von Pisa her, wo er 1283 den stolzen Hallenbau des Camposanto vollendet hatte, zum Dombaumeister von Siena berufen, welches Amt er bis zum Jahre 1298 inne hatte. Von seiner Thätigkeit sind uns keine sicheren Nachrichten überliefert. Allgemein galt als sein Werk bisher der Bau der Fassade, und zweifellos wird er sich während der Zeit seiner Bauleitung mit Entwürfen dazu befaßt haben, zumal da er als Bildhauer dabei in reichem Maße Gelegenheit gefunden hätte, seine Meisterschaft zu bewähren. Wie weit diese Entwürfe bei der erst ein volles Jahrhundert später begonnenen Ausführung der jetzigen Fassade zum Vorbilde gedient haben, läßt sich nicht ermitteln; auf jeden Fall ist der Reichtum an plastischen Einzelheiten und die Art der Formgebung an den Portalen des Meisters nicht unwürdig, der kurz nach seinem Weggange von Siena die prächtige Kanzel in der Andreaskirche zu Pistoja schuf, deren Reliefs einen ganz neuen Geist atmen, den Geist des Affekts, der Beseelung der menschlichen Gestalt von innen heraus.

Unaufgeklärt ist es und wird es auch wohl bleiben, aus welchem Grunde der reich begabte Künstler sein Dombaumeisteramt in Siena niederlegte, der Stadt, die, wie die Chronik meldet, ihm das Ehrenbürgerrecht verlieh und ihm als eine zweite Heimat lieb und wert geworden war. Waren es günstigere Erwerbsbedingungen, die er in Pistoja fand, waren es Meinungsverschiedenheiten und Reibungen mit der Baubehörde, den sog. Rettori? Wenn man von dem Charakter der Werke eines Künstlers auf dessen eigne Natur einen Schluß ziehen darf, so läßt sich annehmen, daß Giovanni eine leicht erregbare, zu leidenschaftlichen Aeuße-

rungen geneigte Seelenverfassung hatte und sich schwer einem fremden Willen beugte. Die Vermutung ist also wohl nicht ganz grundlos, daß er es seinen Bauherren nicht recht machen konnte oder wollte.

Sein Nachfolger war Camaino di Crescenzio, vermutlich auch von Haus aus ein Steinmetz, wie denn überhaupt im späten Mittelalter die bildnerische Thätigkeit meist mit der konstruktiven Hand in Hand ging und selbst noch zur Zeit der Renaissance und darüber hinaus viele große Baumeister zugleich eine Bildhauer-



Abb. 20. Ansicht des Doms von Nordwest aus gesehen.

werkstatt hielten oder umgekehrt große Bildhauer auch die Risse zu Bauwerken machten und die Zierstücke nach ihren Zeichnungen oder Modellen ausführen ließen.

Von Camaino ist uns nichts weiter bekannt, als daß er der Vater und Lehrherr seines berühmteren Sohnes, des Tino di Camaino, war. Es sei bei dieser Gelegenheit die Bemerkung eingeschaltet, daß die Italiener in Ermangelung von eigentlichen Familiennamen die natürliche Abstammung (vom Vater) oder auch die geistige (vom Lehrherrn) durch den Genitiv zu bezeichnen pflegten, wenn man nicht vorzog, den Namen der engeren Heimat (Stadt oder Landschaft) seinem Taufnamen als Unterscheidungsmerkmal beizufügen, wie es z. B. bei den Pisaner Bildhauern der Fall war. — Von Tino wird weiter unten die Rede sein.

Unter Camainos Leitung (bis 1318) scheint der Chorbau zu Ende geführt zu sein, sodaß der ganze Baukörper mit Ausnahme des Glockenturmes fertig dastand und nur, was etwa zum Schmuck innen und außen noch an plastischer Arbeit zu leisten war, der Ausführung harrte.

Ehrgeiz und Ruhmsucht waren nicht die schlechtesten Triebfedern des Thatendrangs der aufstrebenden Mächte in dem Italien Dantes und Giottos, von denen der eine das Volk seine Muttersprache würdigen lehrte, indem er sie an Stelle des Lateins zur Schriftsprache erhob, der andere die Malerei zum Sprechen brachte, indem er, was die heiligen Bücher erzählten, als lebendigen Vorgang mit der Farbe für jedermann verständlich auf die Kirchenwände zu zaubern wußte. Ehrgeiz und Ruhmsucht erfüllten die Gewalthaber, die bald hier, bald da aus dem Kampfe und Hader der Parteien hervorgingen und fürstliche Dynastien gründeten, nicht minder aber auch die obere Schicht der Bürger volkreicher, durch Gewerbthätigkeit und Handel zur Blüte und zum Wohlstand gelangter Städte.

Ihren sichtbaren Ausdruck fand diese Ruhmsucht vor allem in den mächtigen Bauwerken, die allerorten aus der Erde wuchsen. Was dem Einzelnen und seinem Geschlecht der Palast war, als Verkörperung seines Ansehens und seines Reichtums, das war der Gemeinde die ihrem Schutzpatron gewidmete Kathedrale und in zweiter Linie das Stadthaus, der „Palazzo pubblico“, wie jene das Herz, so dieser der Kopf des gemeinen Wesens.

Vorangegangen in der Errichtung großartiger Gotteshäuser waren die beiden seemächtigen Städterepubliken Venedig und Pisa. An der Schwelle des 14. Jahrhunderts rüstete sich nun auch Florenz zu einem Dombau, der alle bisherigen an Größe und Glanz übertreffen sollte. Die Kunde von diesem baulichen Unternehmen der alten Rivalin wird den Ehrgeiz der Sienesen nicht umsonst gestachelt haben. Wir erfahren denn auch aus der Chronik der Stadt, das der Gedanke, den Dom zu vergrößern, mit der Zeit festen Fuß faßt, und daß 1322 der erste Schritt zu seiner Verwirklichung geschieht. In diesem Jahre wurde nämlich Lorenzo Maitani, ein Sienese von Geburt, seit 1310 und bis zu seinem Tode (1330) Dombaumeister in Orvieto, um ein Gutachten angegangen, und dies Gutachten scheint nach dem Wortlaut: di costruire di nuovo una chiesa bella e magnifica zu einem völligen Neubau geraten zu haben. Möglich auch, daß von Maitani zuerst die Anregung zu dem zwei Jahrzehnte später in Angriff genommenen Umbau, ausgegangen ist. Durch diesen Umbau sollte der bestehende, in der ganzen Länge etwa 90 Meter messende Dom zu einem Querhause des neuen Doms werden. Es handelte sich also um ein riesiges Unternehmen, und es ist begreiflich, daß die Väter der Stadt sich lange besannen, ehe sie zu dem Plane Ja und Amen sagten. Im Jahre 1339 endlich faßt man den Mut zur Verwirklichung des kühnen Vorhabens, bei dem es sich unter anderm um die Freilegung des Doms nach der Südseite handelte, zu der da, wo jetzt der Palast Piccolomini steht (Via della Città Nr. 15) eine breite Marmortreppe hinaufführen sollte. Die Leitung des Neubaues wurde in die Hand eines, ebenfalls in auswärtigen Diensten zu hohem Ansehen gelangten Landsmanns, Lando (Orlando) di Pietro, gelegt, der damals in Diensten des Königs Robert von Neapel stand.

Lando muß ein vielseitig begabter Mann und in allen technischen Künsten bewandert gewesen sein. Ursprünglich Goldschmied, arbeitete er für Heinrich VII. die Kaiserkrone und goß für Florenz die große Stadtglocke. Von seiner Wirk=

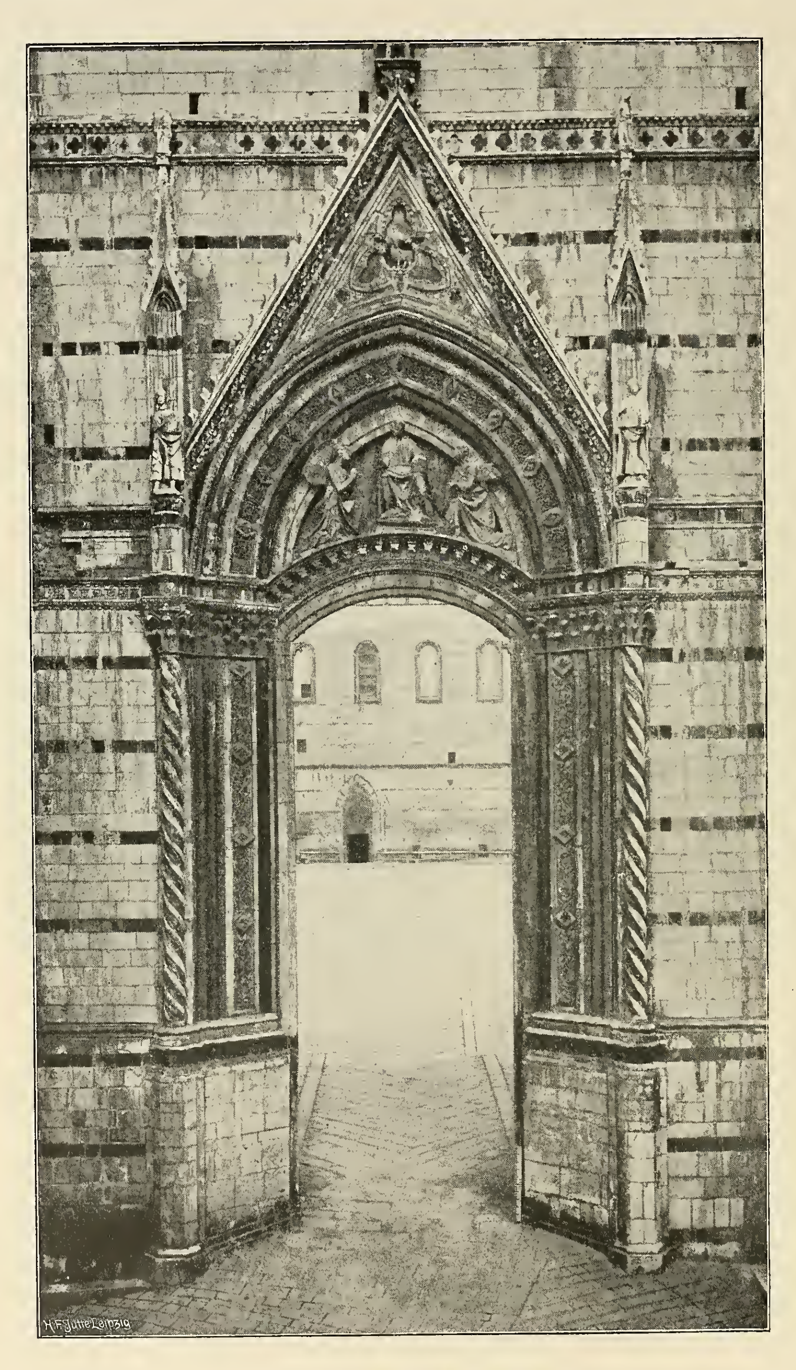


Abb. 21. Portal der Domruine.

samkeit in Neapel sind wir nicht näher unterrichtet. Wenn von ihm, wie anzunehmen ist, der noch in der Opera des Domes aufbewahrte Plan zu dem neuen Dombau herrührt, so verdient er in die vordere Reihe der großen Baumeister gestellt zu werden, die ihrem Vaterlande zum Ruhme gelebt und gewirkt haben. Er selbst starb bald nach Beginn des an der Südseite, da wo der Glockenturm steht, ansetzenden Neubaues.

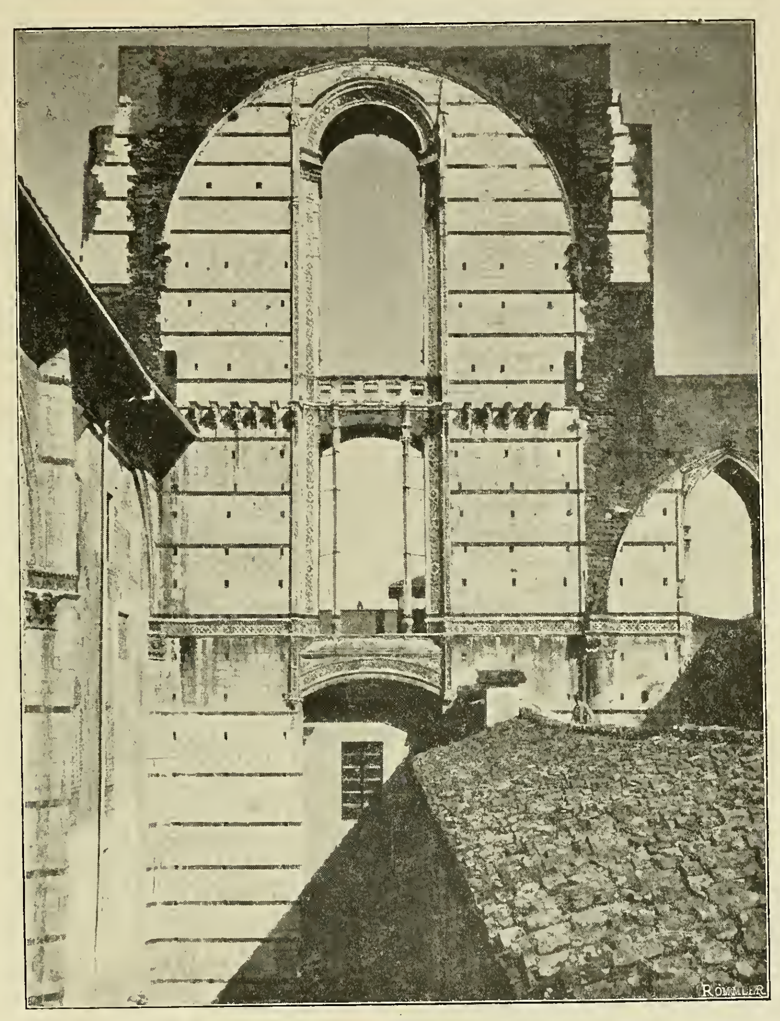


Abb. 22. Mauerrest des neuen Doms.

Auch die Stadt sollte keine Freude an dem mit großem Eifer ins Werk gesetzten Unternehmen gewinnen. Nach einer kaum überstandenen Hungersnot brach 1348 die Pest aus und entvölkerte die Stadt in wenigen Jahren bis auf die Hälfte seiner Einwohnerzahl. Die bisher reichlich geflossenen Spenden für den Dombau wurden immer kärglicher. Zu dem Geldmangel gesellte sich ein anderes Uebel, um den Neubau vollends ins Stocken zu bringen. Im Mauerwerk der

Pfeiler zeigten sich Risse, die durch Senkungen infolge mangelhafter Gründung herbeigeführt waren. Die Bauleitung rief nun zur Abwendung der drohenden Ge=



Abb. 23. Stirnseite der Taufkirche S. Giovanni.

fahr aus Florenz angesehene Architekten herbei, die indes auch keine Abhilfe schaffen und von dem Weiterbau nur abraten konnten. Wohl oder übel fügten sich die Sienesen in das Unvermeidliche, die schwankenden Bauteile wurden nieder=

gerissen und das mit so kühnem Mut begonnene großartige Werk kam als Ruine auf die Nachwelt.

Dieser neue Dom, sagt Jacob Burckhardt, wäre bei weitem das schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (frei-

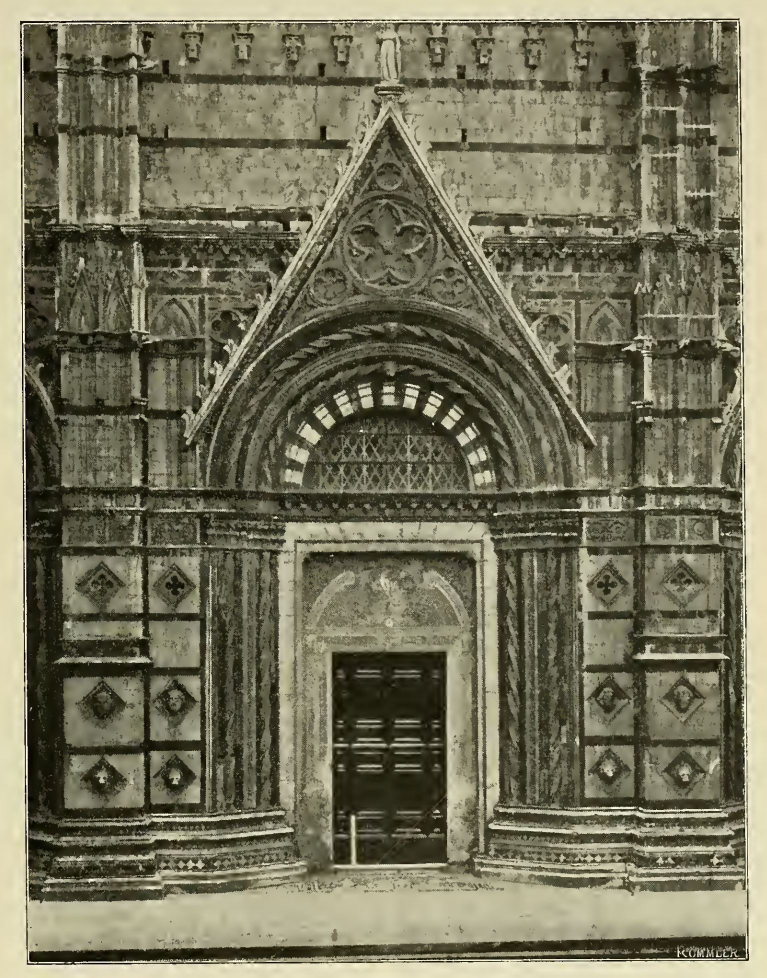


Abb. 24. Hauptportal der Taufkirche.

lich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Dekoration stellen den alten Dom beinahe in Schatten.

Ein einziges hohes Portal, das dem Verfall entgangen ist, „zeugt von verschwundener Pracht" (Abb. 21). Fein gegliedert in seiner schlanken Schönheit läßt es uns einen Hauch des edlen Geistes verspüren, der an dieser Stelle gewaltet hat. Nicht ohne stille Wehmut kann man die Schwelle überschreiten und die öden Hallen betreten, über die sich der blaue Himmel wölbt, nicht ohne Schmerz hinaufblicken zu

den hochragenden Mauern, durch deren weite Fensterhöhlen jetzt die Vögel kreisen. Ist doch die herrliche Ruine ein Spiegelbild des tragischen Schicksals der Stadt, die von der stolzen Höhe ihrer Selbstherrlichkeit herabsinken sollte zu einem stillen, kleinbürgerlichen Gemeinwesen.

Zu welcher harmonischen Vollendung im Sinne der italienischen Gotik es der neue Dom gebracht haben würde, läßt einigermaßen die prächtige Fassade der

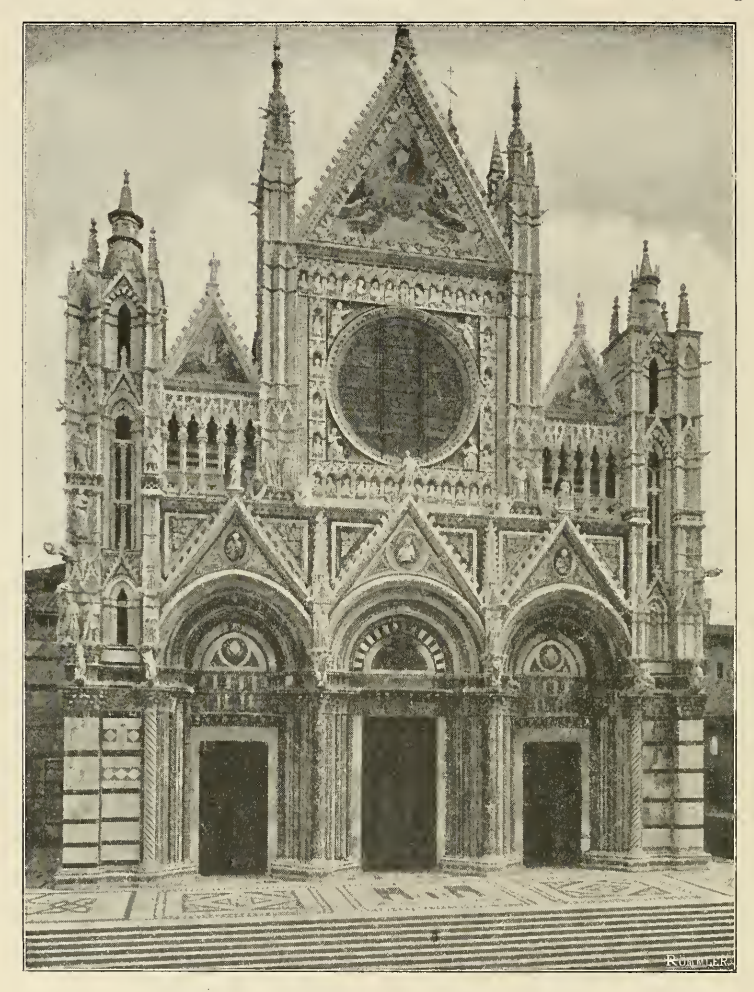


Abb. 25. Stirnseite des Doms von Siena.

schon oben berührten Unterkirche S. Giovanni ermessen, zu der die breiten Stufen der Freitreppe von der Höhe hinabführen; denn aus ihr spricht uns dieselbe Baugesinnung an, aus der der Entwurf zu dem Erweiterungsbau entsprungen war. Kräftige, feingegliederte Wandpfeiler fassen die Ecken ein, zwei schmalere flankieren das Hauptportal und steigen wie jene hinauf zum Dachgesimse, über dem der abschließende Giebel noch immer der Vollendung harrt. Die schmaleren Seitenportale überwölbt ein gedrückter Spitzbogen, das breitere Hauptportal ein Rundbogen, den

ein von Maßwerk durchbrochener Giebel (Wimperge) nach Art der nordischen Gotik überragt. Die spitzbogigen Fensteröffnungen in der Oberwand sind ebenfalls rein gotisch gedacht und mit Spitzgiebeln aus der Wandfläche hervorgehoben.

Einen viel weniger geschlossenen Eindruck als diese Schöpfung des Giacomo

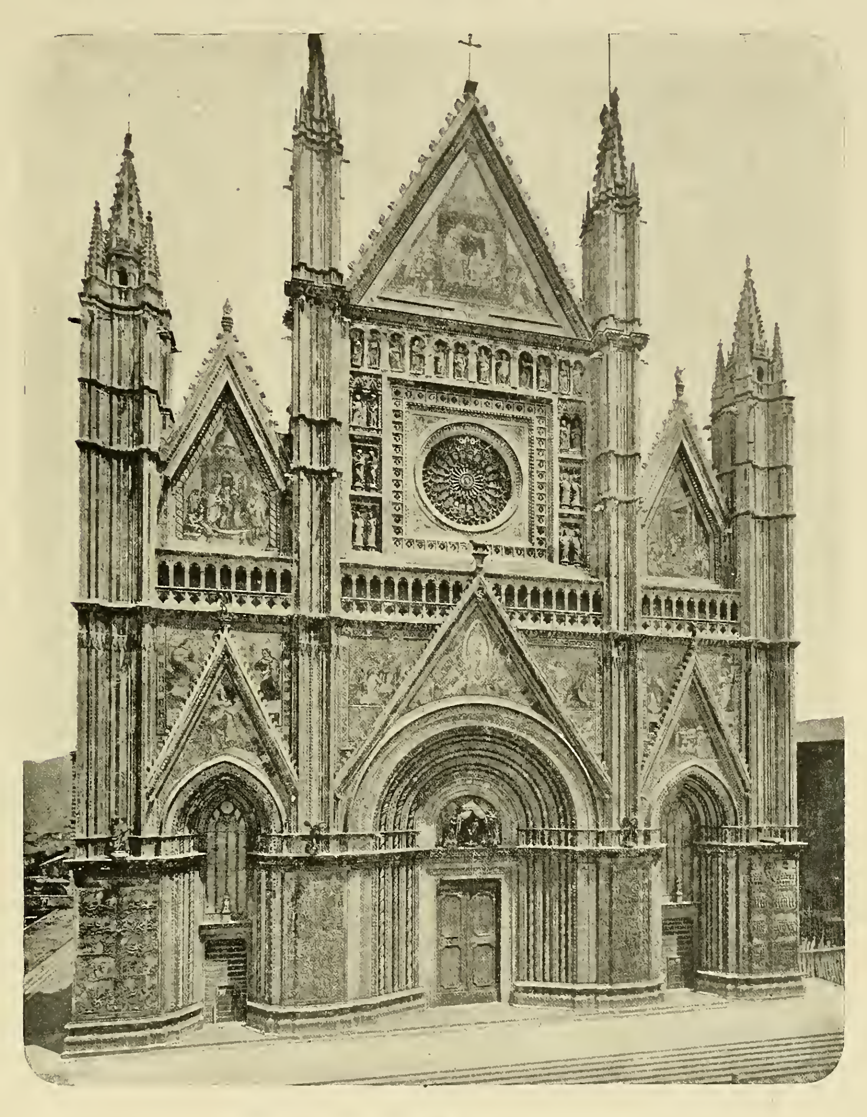


Abb. 26. Stirnseite des Doms zu Orvieto.

di Mino del Pelliciajo (1382, Entwurf im Dommuseum) macht die Stirnseite des Domes. Man hat bei ihrer Betrachtung auf den ersten Blick die Empfindung, daß sie nicht aus einem Gusse hervorgegangen ist. In der That ist geraume Zeit über ihre Vollendung hingegangen, und verschiedene Baumeister haben nacheinander Hand daran gelegt, bis um die Wende des 14. Jahrhunderts, wo dann das Ver=

ständnis für das Wesen der Gotik im Aufbau wie in den Zierformen sich mehr und mehr abschwächte und der auf die verlassenen Bahnen zurückgehende romanische Formensinn wieder zum Durchbruch kam.

Der Grundzug der nordischen Gotik ist die Wölbung der Decke über einem Pfeilerbau, von dem sie mit ihrem Rippenwerk gewissermaßen in der Schwebe gehalten wird; die Umfassungswände haben dabei nur noch die Bedeutung eines Abschlusses des Innenraumes gegen außen und geben dies deutlich durch breite, zwischen schweren Pfeilern eingespannte, schlank aufsteigende Fenster zu erkennen. Die vertikale Tendenz des Aufbaues, die infolge der engen Verbindung der Türme mit dem Baukörper im Norden besonders scharf hervortritt, führt dann auch zu der eigentümlichen Gestaltung und scharfkantigen Profilierung des baulichen Ornaments, zu den Spitztürmchen (Fialen), den Krabben und Kreuzblumen, in denen die den Bau zusammenhaltenden Kräfte nach obenzu gleichsam ausstrahlen. Der Spitzbogen, die notwendige Voraussetzung für das konstruktive Gefüge des Bauwerkes, tritt dann auch äußerlich als dekoratives Element mit seinem Zackenbesatz, seinen von ansteigenden Krabben besetzten, spitzwinkeligen Giebeln in die Erscheinung. Von Konsolen getragene, mit Baldachinen gekrönte Statuen besetzten das Gewände der Portale, in Nischen mit Statuen lösen sich die übrigen Wandflächen auf, phantastische Tierfiguren hocken auf den Dachbalustraden, Wasserspeier strecken ihre Drachenhälse weit über die Dachkanten hinaus, und Strebebogen und Strebepfeiler vollenden endlich die vielgestaltige Gliederung des Baues der mehr der träumerischen Phantasie eines Steinmetzen als dem rechnenden Verstande eines Baumeisters entsprungen zu sein scheint.

Die Italiener nahmen von der Gotik, abgesehen von den wenigen Kirchen, bei denen nordische Bauleute die Hand im Spiele hatten, fast nur die äußeren Merkmale an. Der romanische Stil, bei dem sich die horizontale Lagerung des Mauerwerks deutlich ausspricht, wurde seinem Wesen nach nicht verdrängt; die breiten Wandflächen des Hauptschiffes, das als weite Halle den Gesamteindruck des Raumes bestimmt und sich durch Arkaden gegen die niedrigen Seitenschiffe öffnet, boten die beste Gelegenheit zu farbiger Dekoration, weshalb sie der italienische Bausinn ungern preisgab; der sich aus der Mauer weit vorschiebende, in Absätzen sich nach oben verjüngende Strebepfeiler war ihm wider das Gefühl. So sehen wir denn, wie nach verhältnismäßig kurzer Zeit die über die Alpen herbeigeführte neue Bauweise allmählich auch ihre dekorative Bedeutung verliert, bis die Renaissance im 15. Jahrhundert völlig mit ihr aufräumt.

Das Schema der dreigiebeligen Fassade des Domes zu Siena hat nun eine auffällige Verwandtschaft mit dem des Domes zu Orvieto, wenn auch die Durchführung im einzelnen wesentlich abweicht. Es sind offenbar Schwesterfassaden, und es fragt sich nur, welcher von beiden das Recht der Erstgeburt zukommt.

Nach der landläufigen Meinung ist die Fassade des Domes von Siena die ältere und, wenigstens was den unteren Teil mit dem Portalbau anlangt, immer für ein Werk Giovanni Pisanos angesehen worden. Neuere Forschungen in den Schriftquellen lassen aber kaum einen Zweifel darüber zu, daß die Fassade des Domes von Orvieto, als deren Urheber der oben erwähnte Lorenzo Maitano

nachgewiesen ist, schon der Hauptsache nach fertig war, als mit dem Fassadenbau in Siena begonnen wurde. In den Rechnungsbüchern der Stadt findet sich nämlich ein Eintrag,*) wonach unter dem Dombaumeister Benincasa (1370—1371) nebenbei gesagt einem Bruder der heiligen Katharina (s. oben S. 16), einem Niccolò di Messer Guido, 41 Lire 1 Soldo für das Niederreißen desjenigen Teils des bischöflichen Palastes (Loggia Vescovile) gezahlt wurden, der sich zwischen der jetzigen Stirnseite des Domes und dem Spital von Santa Maria della Scala befand. Dieser Abbruch steht höchst wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer Verlängerung des Domes nach seiner Vorderseite um zwei Gewölbejoche, die notwendigerweise den Abbruch der bisherigen Fassade zur Folge haben mußte. Wie diese alte Fassade aussah, läßt sich aus einem kürzlich in der Biccherna (dem städtischen Archiv) ans Licht gebrachten Buchdeckel aus dem 14. Jahrhundert erkennen (Abb. 27), wofern die perspektivisch sehr unbeholfene Zeichnung sich nur einigermaßen an die Wirklichkeit gehalten hat. Die Ansicht des Bauwerks ist überecк genommen; links erscheint ein Teil der nördlichen Seitenfassade mit der Front des Querhauses und der Kuppel darüber, überragt von dem damals also bereits vollendeten Glockenturm, rechts die Fassade mit drei schlanken, rechteckigen Eingängen und je einer Fensterrose und einem Giebel darüber. Diese nüchterne Behandlung der Hauptfront des Gebäudes macht ganz den Eindruck eines Notbehelfs, der den Zweck hatte, den Bau gegen den Domplatz so lange abzuschließen, bis das Prachtstück, das vielleicht nach dem Entwurf des Giovanni Pisano an die Stelle treten sollte, zur Ausführung gelangen konnte.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Fassade des Doms von Orvieto, so fällt uns sogleich das strengere Gefüge in der Hauptgliederung auf. Die turmartig entwickelten Pfeiler steigen vom Sockel an schlank in die Höhe und laufen in gotische Spitzhelme aus, die die zwischenliegenden Giebel weit überragen. In Siena ist der Unterbau der Eckpfeilertürme ganz schlicht gehalten und setzt sich gegen den oberen plastisch dekorierten Aufbau scharf ab; die das Mittelportal einfassenden Pfeiler sind nur bis zur Höhe der Portale durchgeführt, während am Oberbau zwei seitwärts gerückte Pfeiler auf dem Hauptgesims fußen und ohne Zusammenhang mit dem Erdgeschoß ein gegen das Mittelportal viel zu breites quadratisches Feld mit einem großen Radfenster einfassen, dessen Füllung mit Maßwerk unterblieben ist. Die seitliche Verschiebung der Pfeiler hat dann auch zur Folge, daß das von der Spitze der Seitengiebel gefällte Lot nicht auf die Spitze der Portalgiebel trifft. Der innere Organismus des Baues drückt sich in Orvieto ferner deutlich in der breiteren, dem breiten Hauptschiff entsprechenden Anlage des Mittelportals aus, das demgemäß auch einen höher geführten Giebel hat. Mit den spitzbogigen Seitenportalen bildet es eine durch den Wechsel der Formen anmutende Gruppe, während in Siena die Portale, eine der innern Raumteilung widersprechende Einförmigkeit haben. Die Domfassade von Orvieto wird somit von einer architektonischen Logik beherrscht, die die sienesische vermissen und wie das Erzeugnis eines baulichen Dilettantismus erscheinen läßt, der mit den

*) Die Einsicht in diese Urkunde verdankt die Verfasserin dem Archivdirektor A. Lisini.

Formen ein willkürliches aber — das ist nicht zu verkennen — ungemein reizvolles Spiel treibt. Der Reichtum der Fassade an figürlichem Bildwerk, die zierlichen Zwerggalerien unter den Seitengiebeln, das Nischenwerk um das große Radfenster, dazu der Farbenwechsel in den Marmorschichten, weiß, schwarz und rot, endlich die farbige Pracht der freilich erst viel später ausgeführten Mosaiken in



Abb. 27. Buchdeckel aus dem 14. Jahrhundert mit Zeichnung des Doms.

den Giebelfeldern wirken zusammen zu einem ungemein fesselnden Eindruck. Die reich gegliederten Portale mit ihren mit Blätterkapitälen abschließenden mannigfach ornamentierten Ziersäulen, mit den Friesreliefs am Thürsturz und dem Konsolgesims darüber zählen zu dem Schönsten, was die Zierkunst der gotischen Periode in dieser Art in Italien aufzuweisen hat.

Die Seitenfassaden des Doms sind, der allgemeinen Uebung folgend, schlicht gehalten und nur durch wenig aus der Wand vortretende Strebepfeiler gegliedert, deren freie Endigung, ebenso wie bei den Giebeln der Fassade, durch Bildsäulen an Stelle der nordischen Fialen bewirkt wird. Die verhältnismäßig hohen Seitenschiffe lehnen mit Pultdächern an das Mittelschiff, dessen Strebepfeiler ebenfalls in Statuen auslaufen. Der Wechsel von schwarzen mit weißen Marmorschichten dient

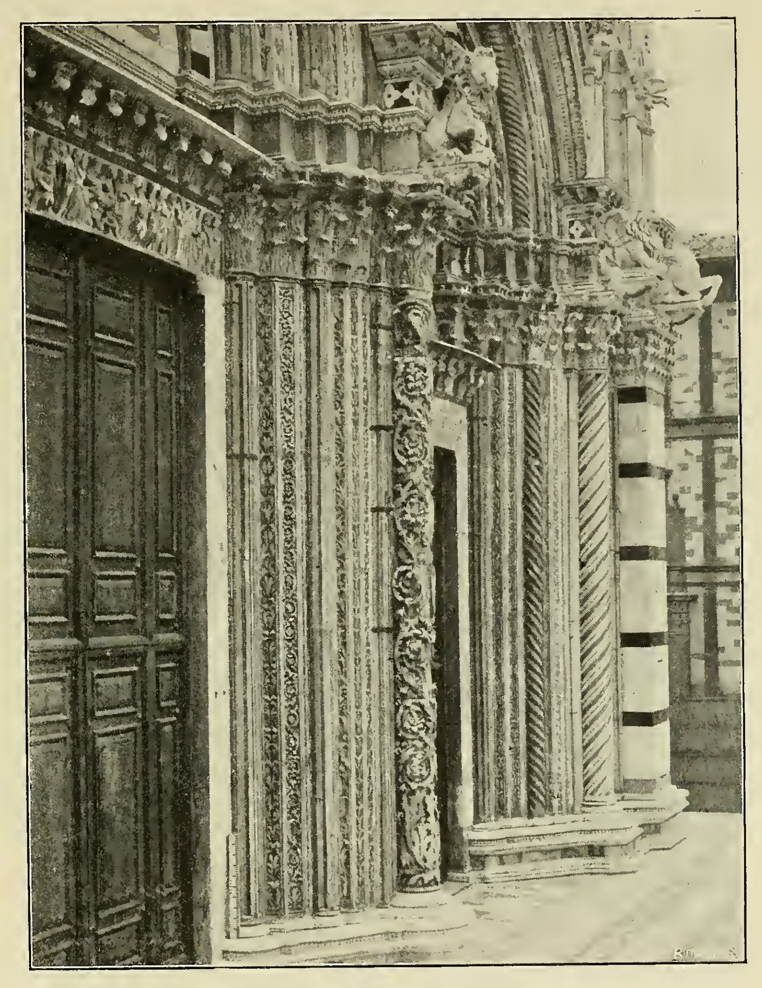


Abb. 28. Teil der Domfassade.

in überaus wirksamer Weise zur Belebung der Wandflächen. Der Glockenturm, der ausnahmsweise mit der Umfassungsmauer verbunden ist, hat nichts Eigentümliches. Auf quadratischem Grundriß steigt er unverjüngt auf, wie in der Regel die romanischen Glockentürme in Italien, und wie diese lichtet er sich von Stockwerk zu Stockwerk durch Vermehrung der rundbogigen Fensteröffnungen. Nur die Krönung mit einem von vier Ecktürmen flankierten Spitzdach macht der Gotik die zeitgemäße Konzession. (Vergl. die Abbildung S. 36.)

Im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat der Dom noch verschiedene hervorragende Baumeister beschäftigt. In die Nordostecke des Querarms wurde 1482 von Giovanni di Stefano die Taufkapelle, ein reich mit Stuckornamenten verzierter Rundbau, im Stil der Frührenaissance eingebaut. Ihr gegenüber im ersten Querarm ließ Papst Alexander VII. 1661 von Benedetto Giovanelli die Capella del Voto errichten, ein Prachtstück des Barockstils, der sich hier in seiner vollen Ueppigkeit entfaltet. Von größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung als diese beiden

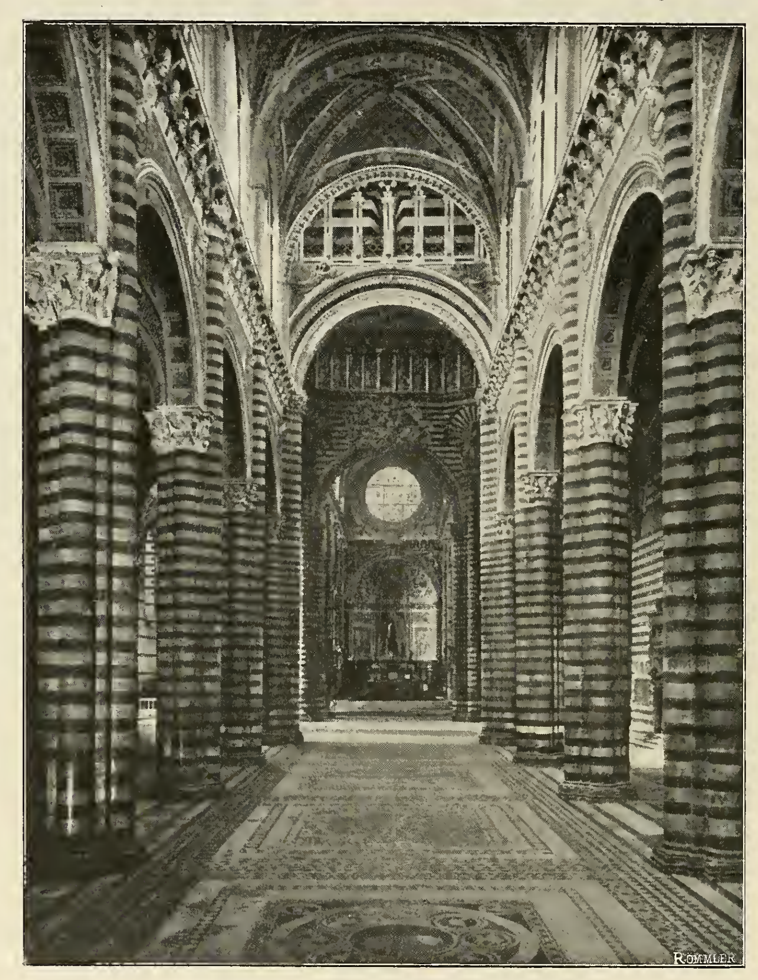


Abb. 29. Das Mittelschiff des Doms.

ist der Bau der Bibliothek (Libreria), der sich an die zwei letzten Joche des linken Seitenschiffs anschließt. Der durch die Freskomalereien Pinturicchios weltberühmt gewordene Saal mit der ihn gegen die Kirche abschließenden Marmorfassade von Lorenzo Marino, verdankt seinen Ursprung (1495) der Pietät, mit der Pius III. (Piccolomini) das Andenken seines großen Oheims, Pius II., des gelehrten Bibliophilen (Aeneas Sylvius) zu ehren gedachte. Dies Juwel der Renaissance wird uns im Verlaufe unserer Darstellung noch weiter beschäftigen.

Betreten wir durch das Mittelportal das Innere des Doms, so fällt unser Blick ungehindert bis in die Tiefe des Chors. Die über hohen Rundbogen gewölbte, vom Sonnenlicht durchflutete Halle macht mit ihrem herrlichen Baumaterial, der blauen mit Sternen besäeten Wölbung, den durch bildliche Darstellungen belebten marmornen Bodenbelag, einen ungemein feierlich-großen Eindruck, der freilich durch den gar zu gleichmäßigen Wechsel in den Farbenschichten des Marmors etwas beeinträchtigt wird. Die Pfeiler sind nach gotischer Weise als Bündelpfeiler, aber sehr einfach gegliedert: die Ecken des quadraten Kerns sind ausgewinkelt und mit Halbsäulen besetzt, von denen die dem Mittelschiff zugewandten sich nicht wie die

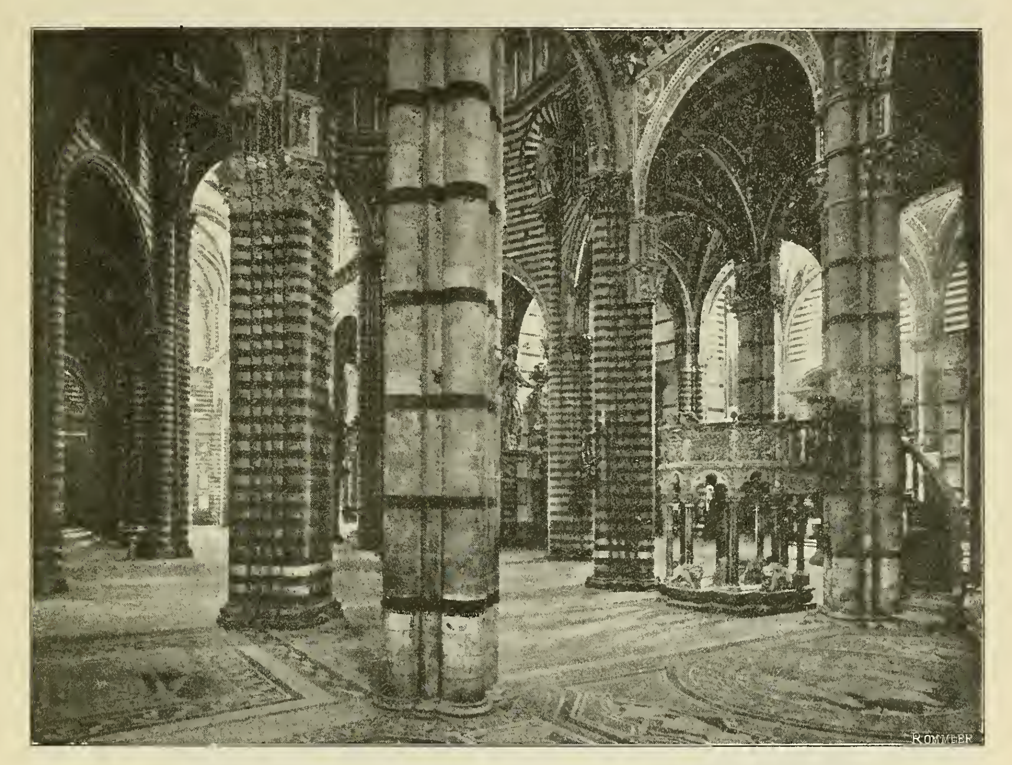


Abb. 30. Innenansicht des Doms vom Chor aus übereck gesehen.

gotischen „Dienste" in einem Zuge bis zur Wölbung aufschwingen, sondern von einem auf Kragsteinen stark ausladendem Gesimse abgeschnitten werden. Dies den Blick in die Tiefe leitende, der gotischen Bauweise ganz heterogene Gesims hat eine merkwürdige Verzierung in den Papstköpfen aus gebranntem Thon (um 1400), die die Zwischenräume zwischen den Kragsteinen ausfüllen. Im Chor entwickelt sich die Gotik freier und stilgerechter. Hier wird auch der Wechsel zwischen weißen und schwarzen Schichten sehr gemäßigt, indem die schwarzen nur wie schmale Bandstreifen erscheinen, die das Auge nicht beunruhigen. Die Pfeiler haben ein geschlossenes Blätterkapitäl, das im allgemeinen die Form des korinthischen Kapitäls festhält, sie aber durch allerlei phantastische Zuthaten figürlicher Art zu variieren sucht.

Neben dem Dome und der Taufkirche verschwindet alles, was die kirchliche Baukunst in Siena an Denkmälern aus dem Mittelalter und der neueren Zeit aufzuweisen hat. Ihr Aeußeres, oft gar nicht oder erst in später Zeit verkleidet, hat wenig Anziehendes. Die älteste darunter, noch romanisch in der Anlage, ist S. Maria di Betleme vor Porta Romana, die größte die Ordenskirche der Franziskaner, S. Francesco, vor wenigen Jahren vollständig erneuert. Seiner Lage wegen,



Abb. 31. S. Domenico.

auf der Höhe unweit der Fontebranda, ist S. Domenico vielleicht am ehesten der Beachtung wert. (Backsteinbau, einschiffig, mit langem Querhaus und offenem Dachstuhl.)

Mächtiger und eindrucksvoller ist alles, was der Profanbau an Palästen im 14. Jahrhundert geschaffen hat. Freilich wirken diese Bauten mehr durch ihre Masse, ihre Breitenausdehnung und ihre Stockwerkshöhen als durch die Schönheit der Gliederung und durch plastisches Zierwerk. Das hängt zum Teil mit dem

herrschenden Baumaterial, dem Backstein, zusammen, neben dem namentlich für das Erdgeschoß hin und wieder auch der Haustein Verwendung fand. Die horizontale Gliederung beschränkt sich fast immer auf ein schmales Gesims unter der Fenster-

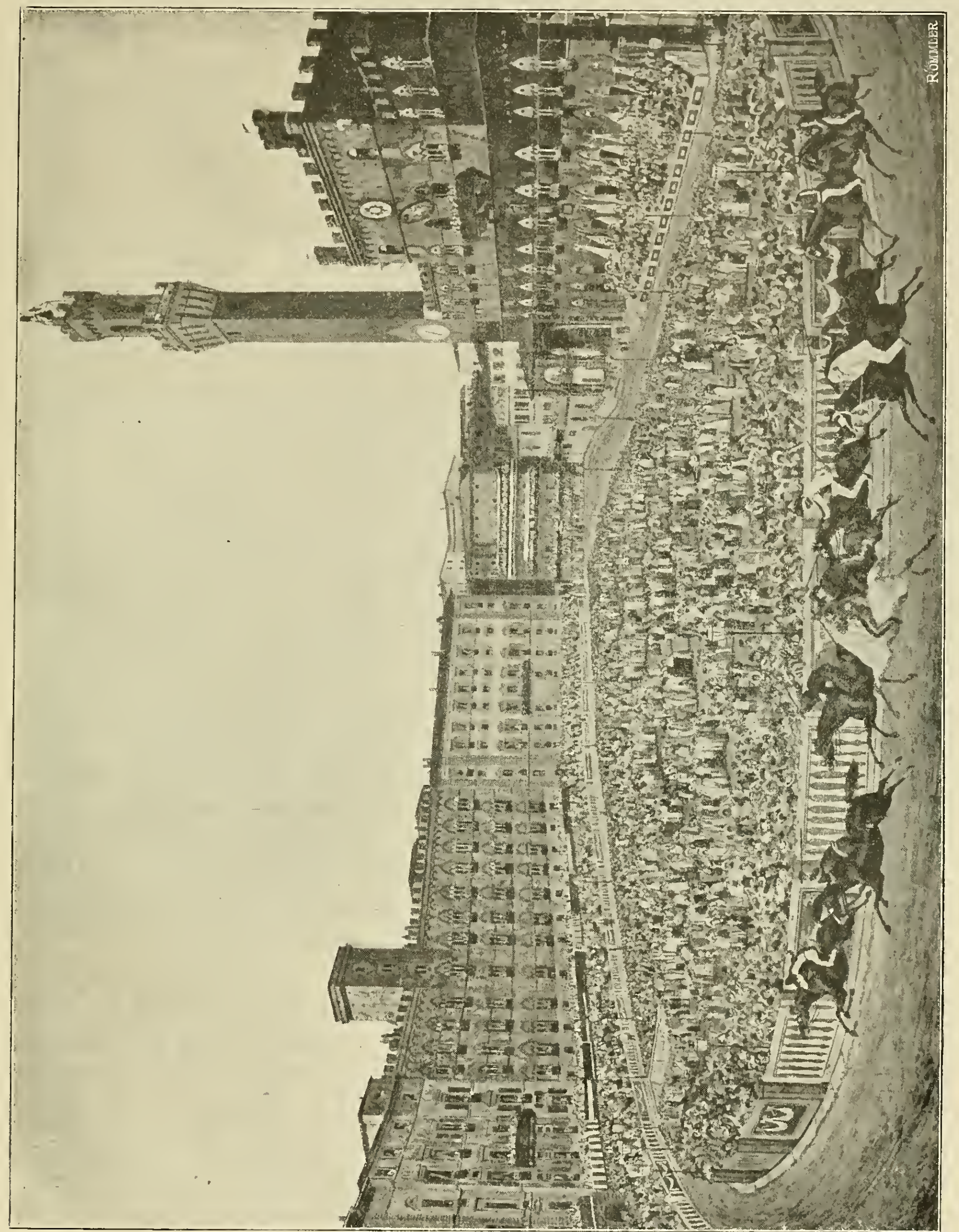


Abb. 32. Der Marktplatz während des Palio.

reihe der Stockwerke, deren sich zwei, auch drei über dem hohen, ungegliederten, nur spärlich oder gar nicht von Fenstern durchbrochenen Erdgeschoß erheben. Den Abschluß der Fassade bildet in der Regel der romanische Rundbogenfries, darüber

ein breiter Sims; die Krönung bildet der Zinnenkranz, ein Motiv, das vom Burgbau auf diese Stadtburgen der Adelsgeschlechter übertragen wurde. Zur Belebung der Wandfläche tragen das meiste die von einem gotischen Blendbogen überragten, durch zwei Marmorsäulchen geteilten Fenster bei, deren zierliche Architektur zu dem glatten und dunklen Mauerwerk im auffälligen, aber nicht unangenehmen Gegensatz steht. Ganz unentwickelt ist die Portalarchitektur.

Der überwältigende Eindruck, den der Marktplatz von Siena auf den aus der Enge der Straßen herkommenden Beschauer hervorruft, beruht abgesehen von der Weite des freien Raumes auf den stolzen Palastbauten, die ihn einfassen. Mit seiner ziemlich halbrunden Grundgestalt liegt er wie eine Schaubühne da, ganz anders als der Signorenplatz von Florenz oder der Markusplatz von Venedig, und doch in seiner Art nicht minder großartig und das Auge fesselnd. Als Schaubühne des öffentlichen Lebens hat dieses Forum denn auch Jahrhunderte hindurch gedient, und noch heutigen Tages sammelt es gelegentlich bei Volksfesten, wie bei dem im August regelmäßig stattfindenden Wettrennen, dem „Palio", in seinem Umkreise die schaulustige Menge.

Bei weitem das bedeutendste Gebäude des Platzes ist das an seiner Südseite gelegene Stadthaus, der Palazzo Pubblico. Der Bau, schon im 13. Jahrhundert begonnen, ist erst im 14. Jahrhundert vollendet worden (s. S. 27). Der untere Teil ist in Travertin ausgeführt, der obere in rotem Backstein, von dem die Marmorsäulchen der Fensterreihen sich effektvoll abheben. Da, wo sich der Rundbogenfries zwischen den beiden unteren Geschossen hinzieht, endete einst der alte 1309 vollendete Bau. Das zweite Stockwerk, mit dem zinnengekrönten Mittelstück, wo das Jesuszeichen des heiligen Bernardin angebracht ist, wurde erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Kühn ragt an der linken Seite der schlanke Turm, der sogenannte Mangia, empor. Man möchte sich fast die später an seinem Fuße vorgebaute Kapelle wegdenken, um seine schönen und doch so einfachen Linien bis zu ihren Wurzeln verfolgen zu können. Nicht weniger als acht Baumeister wurden zu seiner Errichtung herbeigezogen, unter welchen Agnolo di Ventura, Agostino di Giovanni und der berühmte Goldschmied Ugolino di Vieri genannt werden. Sie mußten alle sich auf Ehrenwort verpflichten, den Turm so zu erbauen, daß er nicht zusammenfalle (che non cade). Wie gut die Architekten diese Aufgabe erfüllt, lehren die sechs Jahrhunderte, die fast spurlos an ihm vorübergegangen sind. Die mit ihrem glänzenden Weiß sich von dem roten Backstein des unteren Teiles abhebende Krönung durch einen breiteren Umgang mit kapellenartigem Aufsatz wurde nach Zeichnungen des Lippo Memmi ausgeführt. Der Turm führt den wenig poetischen Namen „Mangia", weil der erste Mann, der die Tagesstunden anzuschlagen hatte (es gab damals noch keine Uhren), Mangia hieß. Der später eingeführte Automat, der die Glocke anschlug, wurde ebenfalls Mangia genannt und endlich der Name Mangia auf den Turm selbst übertragen. Links um die Ecke, an der Kapelle vorüber, sieht man noch Spuren von Fresken, welche einst Verurteilte darstellten; in den Räumen darüber befinden sich düstere Gefängnisse.

Vier Spitzbogenportale führen in das Innere des Palastes, dessen untere Räume teilweise noch mittelalterlich geblieben sind. In den oberen Sälen findet

man, mit Ausnahme von Duccios Dombild, das Wichtigste beisammen, was von der Malerei des Trecento in Siena auf uns gekommen ist. Eine Loggia, welche im obersten Stockwerk die Rückseite des Palastes abschließt, gewährt einen prächtigen Blick ins Freie. Allerdings ist es nicht das Meer, das sich hier vor uns aufthut, wie bei dem fast hundert Jahre jüngeren Dogenpalast in Venedig. Dafür ruht der Blick auf fruchtbaren Thälern und einer von fernen Bergen begrenzten weiten Ebene auf der zwischen Olivengärten einsame Villen im Schatten von Cypressen stehen und die Silhouetten gotischer Kirchen sich gegen den blauen Himmel abheben.

Nach diesem schönen Vorbilde sind die meisten gotischen Privatpaläste Sienas



Abb. 33. Palast Sansedoni. 13. und 14. Jahrhundert.

erbaut worden. Aelteren Stils ist der schon erwähnte Palazzo Tolomei (s. S. 23), der 1205 aufgeführt wurde und somit eine der ältesten Palastbauten Sienas ist. Hier wurde einst König Robert von Neapel 1310 als Gast der Tolomei, als diese an der Spitze der sienesischen Guelfen standen, empfangen. Die Fassade ist ganz schlicht gehalten. Die Fenster sind in der Mitte durch eine Säule geteilt, über deren Blattkapitäl Löwenköpfe angebracht sind; das in rotem Marmor ausgeführte Maßwerk der Spitzbogenfenster ist in frühgotischer Weise aus Dreipässen zusammengesetzt.

Unter den übrigen gotischen Palästen Sienas verdienen besonderer Erwähnung der dem Palazzo Pubblico gegenüberstehende Palazzo Sansedoni, mit den Resten eines einst hochragenden Turmes und der nicht weit davon entfernte Palazzo d'Elci Pannochieschi. Der Palazzo Buonsignori, in Via S. Pietro, neben dem

der Pia Tolomei, ist mit seinem feinen Rundbogenfries und den mit Wappenbildern geschmückten Zinnen einer der schönsten und besonders glücklich in der Abwägung der Verhältnisse.

Palazzo Marsili in der Via della Città, seit 1876 im alten Stil restauriert, wird als einer der ältesten der Republik erwähnt. Ihm schräg gegenüber liegt der ursprünglich der Familie Marescotti gehörende Palazzo Saracini. Sein unterer

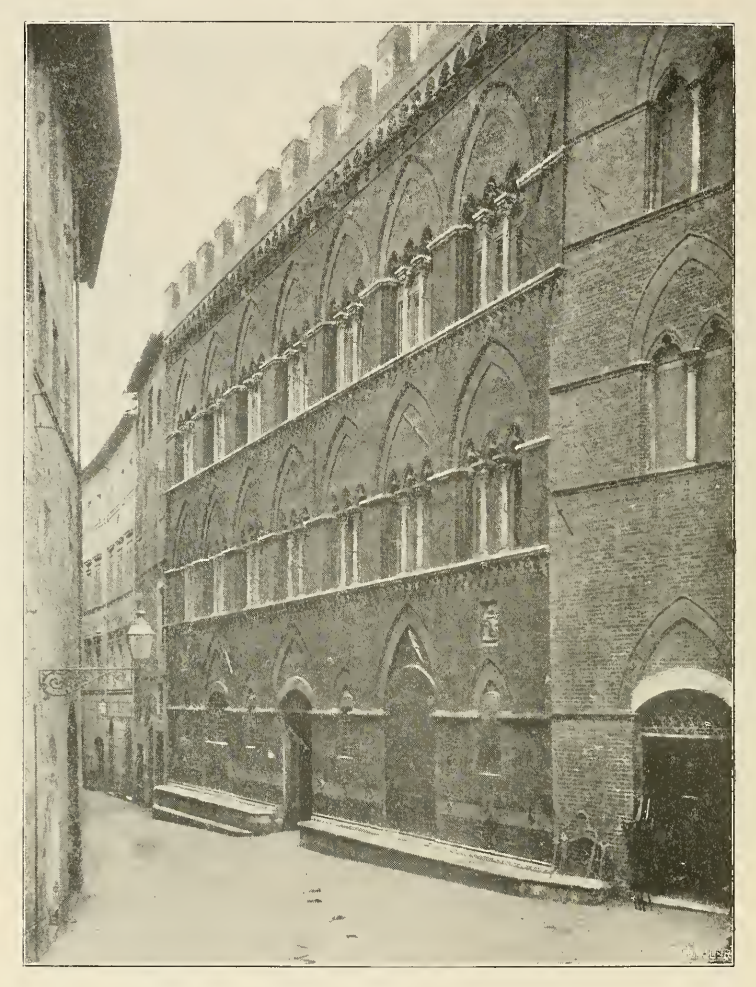


Abb. 54. Palast Buonsignori. 14. Jahrhundert.

Teil ist in Travertin, der obere in Backstein ausgeführt. Es fehlt ihm der sonst fast alle gotischen Paläste Sienas zierende Rundbogenfries; von seinem Turme geht die Sage, daß von dort aus 1260 der Tambour Cereto Ceccolini den siegreichen Ausgang der Schlacht von Montaperto den unten harrenden Frauen und Männern verkündet habe. — Im alten Stil wiederhergestellt sind der nahe am Domplatz gelegene Palazzo Grotanelli, einst Sitz des Capitano di Guerra, mit einer in einer gewölbten Eingangshalle kunstvoll angelegten Freitreppe, die in die inneren, sehr

sehenswürdigen Räume führt. Ebenso der Palazzo Salimbeni (jetzt Monte dei Paschi) der Stammsitz des Geschlechts, das zur Zeit der Schlacht von Montaperto und späterhin als Gegnerin der Tolomei eine hervorragende Rolle in der Geschichte Sienas gespielt hat. Nach ihm ist der Platz benannt, den seitwärts die Renaissancepaläste Tantucci (rechts) und Spanocchi (links) einfassen; in der Mitte ein modernes Denkmal für den um die Trockenlegung der Maremma verdienten Sallustio Bandini.

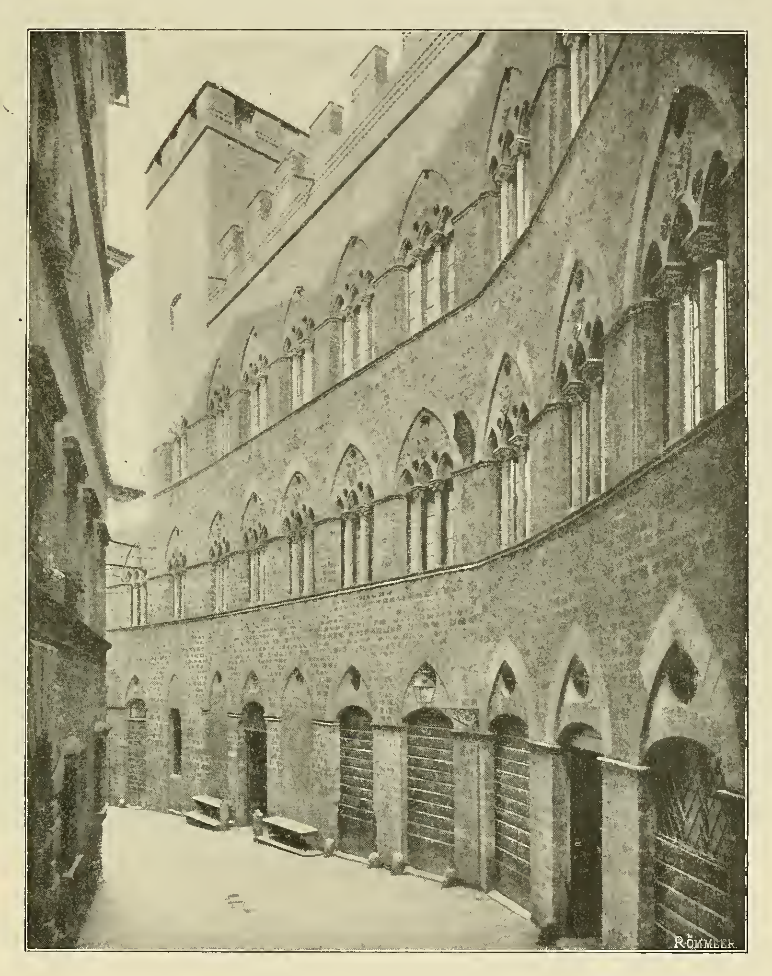


Abb. 35. Palast Saracini.

Auch in den stillen, engen Seitengassen wird öfters der Blick von mittelalterlichen Baulichkeiten gefesselt, die unter dem Eindruck der Vergessenheit, in die sie versunken scheinen, doppelt anziehend wirken.

Aus den Aufzeichnungen Vasaris, der die Nachrichten über das Leben der italienischen Künstler aus mündlichen und schriftlichen Quellen um die Mitte des 16. Jahrhunderts sammelte und herausgab, erfahren wir nur wenig über die sienesischen Künstler der älteren Zeit, und wie weit die Namen der einzelnen Bau-

meister mit den Denkmälern in Beziehung stehen, bleibt in den meisten Fällen ungewiß. Auf jeden Fall hat an der architektonischen Physiognomie, mit der uns die Stadt noch heute erfreut, eine stattliche Reihe trefflicher Meister mitgewirkt. Manche darunter sind Vasari selbst dem Namen nach unbekannt geblieben. Wer aber Zeit und Gelegenheit hat, einen Blick in die Quellenschriften zur Geschichte Sienas, die Biccherna und Gabella zu werfen, wo viele Jahrhunderte hindurch unter anderem auch Zahlungen an Künstler für gelieferte Arbeiten verzeichnet worden sind, der wird noch auf manche Namen sienesischer Baumeister stoßen, wie



Abb. 36. Piazza Salimbeni, mit dem Bandinidenkmal.

z. B. Giovanni di Stefano, der 1360 in Rom die Laterankirche restaurierte und auch einige Zeit Werkmeister des Domes von Orvieto war; wie Luca di Giovanni, den Lehrer Jacopo della Quercias, der in Pisa am Camposanto arbeitete und nicht nur in Siena, sondern längere Zeit in Orvieto das Amt des Dombaumeisters bekleidete; wie Giovanni di Cecco, der als Architekt der oben erwähnten, 1376—1378 ausgeführten Kapelle der Piazza genannt wird. Sie und andere, wie Domenico d'Agostino, Niccolo del Mercio und Michele Ser Memmo, welcher letzterer als „artefice universale" sich eines großen Rufs erfreute, haben ohne Zweifel alle mit Agostino di Giovanni und Agnolo zu dem baulichen Aufschwunge der Stadt ihr Teil beigetragen.



Abb. 37. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige.
Marmorfries im Dom, Kapelle am linken Querschiff. 13. Jahrhundert.

3. Die mittelalterliche Plastik.

Kein Zweig der schönen Künste war seit dem Untergange der antiken Welt so sehr in Verfall geraten, wie die Skulptur. Das Wesen des christlichen Glaubens war ihr abhold. Neue Aufgaben erwuchsen ihr erst, als das erstarkte Stadtbürgertum durch den Bau mächtiger Dome sich selbst zu glorifizieren bestrebt war. Portale, Chorschranken, Altar und Kanzel, von dem kleineren Rüstzeug des Kultus abgesehen, verlangten ihren Schmuck, und allgemach sah man sich nach alten Vorbildern um die dem Steinmetz und Bronzegießer einen Anhalt für das figürliche Relief boten Sarkophage, auch Marmorvasen aus römischer Zeit fanden sich noch an manchen Orten vor und mögen schon hier und da zur Anregung des schöpferischen Sinnes gedient haben, bevor noch der große Neuerer auf dem Gebiete der Plastik, Niccolò Pisano, im Jahre 1260 die Marmorkanzel in der Taufkirche zu Pisa errichtete und ihre Brüstung mit Relieftafeln schmückte. In Siena hatte Niccolò schon einen Vorgänger gehabt (wenn es nicht ein ungeschickter Zeitgenosse oder gar Nachläufer war), der das antike Formenwesen zur Verkörperung biblischer Vorgänge, wenn auch in sehr unbeholfener Weise zu verwenden sich bemühte. Zeugnis dafür ist ein Relief, das in der Pfarrkirche von Ponte allo Spino die Chorschranken zierte und jetzt in einer Kapelle am linken Querschiff des Doms eingemauert ist. Es stellt die Verkündigung des Engels an Maria, die Geburt Christi, den Zug der heiligen drei Könige und die Anbetung des Kindes dar, mit gnomenhaften Figuren, ausdrucklos und ohne jegliches Formverständnis.

Den einheimischen Steinmetzen, die mit den Mönchen von S. Galgano (s. oben S. 34) hergekommen oder beim Dombau geschult worden waren, werden die Sienesen nicht genügende Kunstfertigkeit zugetraut haben, um Aufbau und Schmuck der Kanzel in ihre Hand zu legen. Der Ruf Niccolò's ging durch das

Land und veranlaßte die Dombauherren den berühmten Meister am 29. September 1265 mit der Errichtung der Kanzel zu beauftragen. Niccolò kam dann auch mit etlichen Gehilfen nach Siena, unter denen Arnolfo di Cambio, auf dessen Mitarbeit der Domwerkmeister Fra Melano besonderes Gewicht legte*), der namhafteste war. Außer diesem kommt vorzugsweise der damals noch sehr jugendliche Sohn des Meisters, Giovanni Pisano, in Betracht, den wir schon oben in seiner späteren Eigenschaft als Dombaumeister kennen lernten.

In der allgemeinen Anordnung ist die Kanzel, deren Bau am 1. März 1266 begonnen und im November 1268 beendet wurde, der Kanzel in Pisa sehr ähnlich

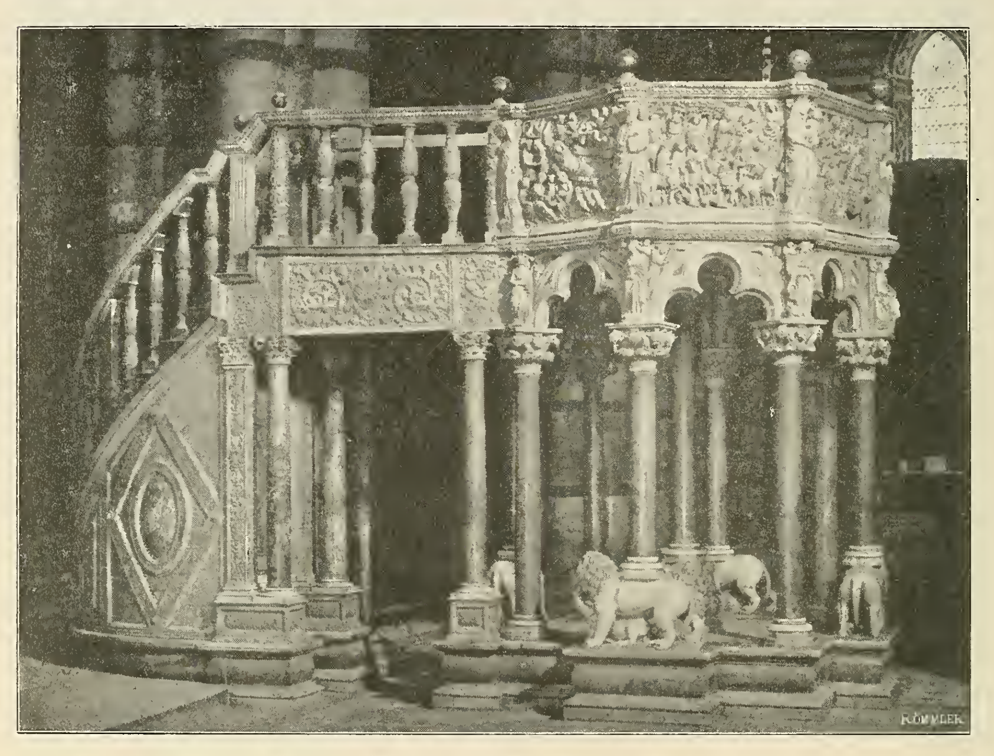


Abb. 38. Die Domkanzel.

und nur insofern abweichend, als sie als Achteck (statt des Sechsecks) konstruiert und deshalb um zwei Relieftafeln reicher ist. Sie ruht auf einer Mittel- und acht Ecksäulen von dunklem Marmor. Die acht Seiten des Sockels der Mittelsäule sind mit ebensoviel Frauengestalten, Allegorien der Wissenschaften und Künste, in Hochrelief besetzt, unter denen die ein Kind lehrende „Grammatik", besonders ansprechend ist. Von den Ecksäulen fußen vier auf der Plattform, die vier andern auf Löwen, zwei männlichen, mit der Jagdbeute zwischen den Tatzen, und zwei

*) Documenti per la Storia dell' Arte Senese: Fra Melano operaio del Duomo, intimo a maestro Niccolo Pisano di Apuglia, che faccia venire immediatamente a Siena a lavorare con lui Arnolfo suo discepolo come aveva promesso.

weiblichen, die ihre Jungen säugen, ein Stützenmotiv, womit der Triumph der Kirche über die Mächte der Finsternis symbolisch angedeutet werden soll. Alle Säulen haben attische Basen mit sechseckigem Ablauf. Der Rand der Plattform ist in verwandter Art durch Platte, Wulst und Kehle gegliedert. Breit gezogene, krause Blattkapitäle mit figürlichen Zuthaten (Vögel und Masken), tragen den Oberbau über acht Rundbogen, in die Kleeblattbogen nach gotischer Art eingespannt sind. Vorn auf den Plinthen haben weibliche Figuren Platz gefunden, die als Karyatiden die an den Ecken vorspringende Fußplatte der Brüstung tragen und auf Grund ihrer Abzeichen (Schriftrollen und Füllhörner) als Sibyllen oder auch als Tugenden gedeutet werden. Die Zwickel sind mit Reliefiguren aus-



Abb. 59. Eckfigur vom Unterbau der Kanzel

gefüllt: Propheten und Evangelisten mit ihren Abzeichen. An den Ecken der Brüstung stehen in gleicher Weise wie am Unterbau Gewandfiguren (Apostel, eine Madonna, Engel und andere Heilige) und tragen das abschließende Gesims. Zwischen diesen Eckfiguren sind die sieben für die Geschichte der Plastik besonders wichtigen Reliefs eingespannt; die achte Seite blieb für den Eingang frei, zu welchem eine erst im 16. Jahrhundert entstandene Treppe hinaufführt.

Die Reihe der das Evangelium verherrlichenden Reliefs beginnt mit der „Heimsuchung“ (Begegnung der Elisabeth mit Maria) als Nebenscene der „Geburt Christi“, dann folgt die „Anbetung der Könige“, die „Darstellung im Tempel“ in Verbindung mit der „Flucht nach Aegypten“, ferner der „bethlehemitische Kindermord“, danach die „Kreuzigung“ und als sechstes und siebentes Bild das „Jüngste Gericht“. Die „Geburt“ und die „Anbetung“ haben mit ihrer statuarischen Ruhe, der antikisierenden Gewandung und dem mäßigen Figurenaufwand am meisten

Verwandtschaft mit den Reliefs der pisaner Kanzel; bei der „Darstellung“ drängen sich die Gruppen schon dichter und der Bildner macht zur Ausnutzung des Flächenraums von dem Auskunftsmittel, die hinteren Figuren höher zu rücken, reichlicheren Gebrauch. Ueberall begegnen wir frischen, der Wirklichkeit abgelauschten Zügen, wie z. B. auf dem Darstellungsrelief bei dem in den Armen Simeons sich nicht behaglich fühlenden Kinde, das sich scheu vor dem Alten zurücklehnt; in einzelnen Köpfen der oberen Figurenreihe, deren Bedeutung (Hohepriester, Herodes?) freilich schwer zu



Abb. 40. Relief von der Domkanzel. Darstellung im Tempel; Flucht nach Aegypten.

entziffern ist, spricht sich deutlich der Meinungsaustausch aus, in welchem die Zuschauer begriffen sind.

Bei dem Kindermord, der in Pisa fehlt, sind nur noch Gewänder und einzelne Kopftypen von der Antike entlehnt, und mit dem Versuche, dramatisches Leben in die Scene zu bringen, der natürlichen Lebensäußerung nahe zu kommen, hat der Künstler sich von antiken Einflüssen ganz frei gemacht. Der Reliefstil, der in der Blütezeit der klassischen Kunst nur einen Plan (Vordergrund) kennt und den scenischen Hintergrund als Landschaft oder Architektur allenfalls andeutet, kommt dabei vollends

zu Schaden. Das gleiche gilt von den figurenreichen Darstellungen auf den letzten beiden Tafeln, wo bereits die Tracht der Zeit sich neben der Toga bemerkbar macht.

Man hat versucht den Anteil eines jeden der drei hervorragenden Meister,

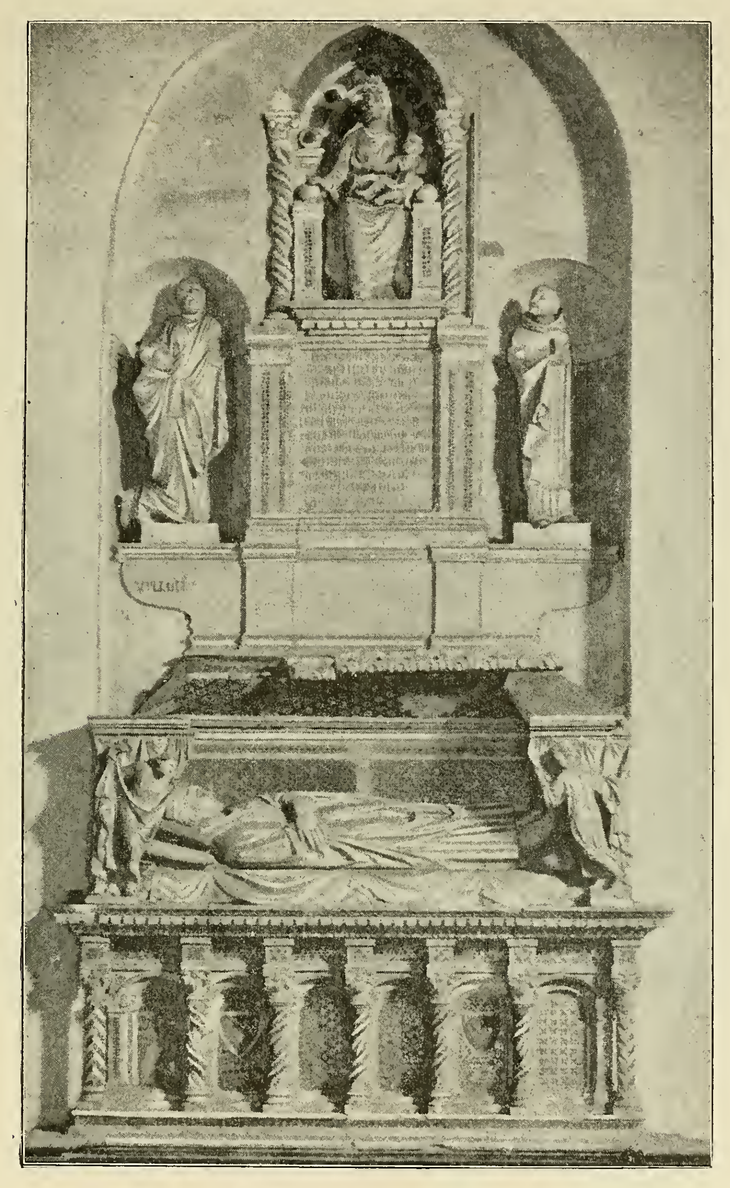


Abb. 41. Grabmal des Kardinals Braye. S. Domenico in Orvieto.

des alten Niccolo, des etwa um zwanzig Jahre jüngeren Arnolfo (geb. 1232) und des jungen Giovanni, an dem Skulpturenschmuck auszusondern. Dem Arnolfo, der in dem später von ihm geschaffenen Grabmal des Kardinals Braye in S. Domenico zu Orvieto, namentlich in der die obere Nische füllenden Madonnen=

statue ein feines Liniengefühl und ein tieferes Eingehen auf den seelischen Ausdruck bekundet, weist man gern die schönsten unter den Eckfiguren zu, dem Giovanni die letzten lebhaft bewegten Reliefs mit dem Hinweis auf die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (s. oben S. 35). Beweisen läßt sich weder das eine noch das andere. Immerhin ist Giovannis „Kindermord" in Pistoja ein sprechendes Zeugnis für das Bestreben des Meisters, seine Gestaltenwelt mit innerem Leben zu erfüllen und einen sprechenden Ausdruck von Furcht, Schrecken und Entsetzen zu finden. Seine

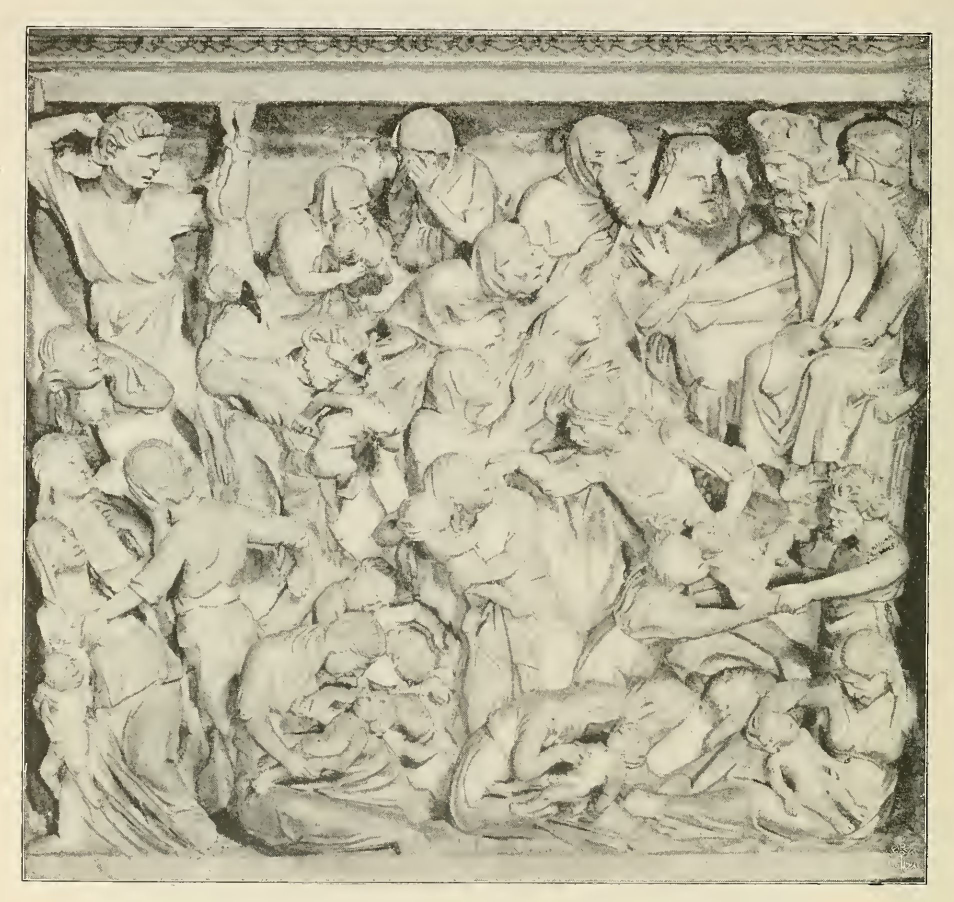


Abb. 42. Der Kindermord. Relief an der Kanzel Giovanni Pisanos in S. Andrea zu Pistoja.

Schule ist nicht mehr die Antike, sondern die mit offenem Auge beobachtete Wirklichkeit. Sein Fehler war, daß er vom Relief erzwingen wollte, was nur mit den Mitteln der Malerei erreichbar ist.

Bruchstücke des plastischen Schmucks, der für die Domfassade oder in anderer Weise Verwendung finden sollte, werden im Dommuseum aufbewahrt. Eins der merkwürdigsten darunter ist eine von Weinlaub eingefaßte „Evangelienharmonie" (Tetramorph), ein weibliches Brustbild mit Kopftuch (der Glaube?) umgeben von den geflügelten Abzeichen der Evangelisten. Interessant ist die Herkunft des Reliefs:

die auf der Rückseite angebrachten farbigen Marmorintarsien des 15. Jahrhunderts machten noch vor zwanzig Jahren Teile des Bodenbelags im Dome aus, wurden aber wegen schlechter Erhaltung entfernt. Bei dieser Gelegenheit kam das in Frage stehende Relief zum Vorschein.

Wie urkundlich erwiesen, bestand schon seit 1212 in Siena eine Steinmetzenzunft, und der Dombau wird auch viele einheimische Steinmetzen geschult und zu höheren Leistungen angespornt haben. In Siena selbst aber sucht man beinahe vergeblich nach Spuren ihrer Thätigkeit. Wunderbarerweise finden wir dagegen sienesische Bildhauer an vielen Orten Italiens beschäftigt, in Mittelitalien sowohl



Abb. 43. Bruchstück eines Ornaments aus der Werkstatt der Pisani. Dommuseum.

wie in Neapel. Das umfangreichste Werk, das sie geschaffen haben, ist der Reliefschmuck des Doms von Orvieto, den man mit dem Namen des uns schon bekannten Dombaumeisters Lorenzo Maitani (s. S. 37) in ursächliche Verbindung gebracht hat. Es sind ganz flach gehaltene Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, dem Leben der Propheten und des Heilands, mit denen die Wandpfeiler zwischen den Portalen verziert sind. Teppichartig ziehen sie sich, ähnlich den im Mittelalter beliebten Darstellungen des Stammbaumes Christi (Wurzel Jesse), durch Rankenwerk verbunden, über die Fläche hin, also nicht bildmäßig abgeschlossen wie die Kanzelreliefs der Pisani. Unverkennbar ist ihre Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Werken der sienesischen Malerschule; der schlichte, ruhige Vortrag, das Zierliche und selbst Anmutige in Haltung und Bewegung der Gestalten findet sich

hier wie dort. Die Körperformen sind durchweg schlanker als bei den Pisani, die Bewegungsmotive haben nichts Hastiges und sind selbst da, wo nackte Figuren ins Spiel kommen und physische Anstrengung den Vorwurf bildet, wie z. B. bei der Abwälzung der Grabsteine in dem die Auferstehung der Toten schildernden Relief, mit einem sichern Naturgefühl veranschaulicht.

Wie von Maitani so ist auch weder von Agostino di Giovanni, der mit seinem unzertrennlichen Genossen Agnolo di Ventura 1330 das mit 16 Reliefs (Scenen aus dem Leben des Verstorbenen) ausgestattete Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo vollendete, noch von dem in den Urkunden gerühmten Ramo di Paganello in Siena selbst ein Kunstwerk nachweisbar. Dem Ramo hat man irrigerweise die Statue des heil. Franz über dem Portal von S. Francesco zugeschrieben; sie stammt aber ihrem Charakter nach aus späterer Zeit. Mit



Abb. 44. Auferstehung der Toten. Von den Reliefs am Dom zu Orvieto.

größerem Rechte könnte man ihm die Gruppe der Madonna zwischen dem heil. Franz und der heil. Clara über dem Thorwege, der nach der Piazza S. Francesco führt, zuschreiben. Sie ist zum wenigsten ein zeitgenössisches Werk aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Als solches verdient auch das Relief in der Lünette des von der Domruine erhaltenen Portals (s. S. 38) mehr Beachtung, als es bisher gefunden hat: Christus zwischen zwei ihn schwärmerisch verehrenden Engeln. In den Nischen daneben stehen Schutzheilige der Stadt, mild im Ausdruck der sich zur Seite neigenden Köpfe. Die Urheberschaft könnte man etwa einem Schüler des vorerwähnten Agostino, dem nach dem Tode des Lando di Pietro zum Dombaumeister berufenen Giovanni di Agostino, zuschreiben, von dem sich ein Jugendwerk, eine Madonna zwischen zwei Blumenvasen haltenden Engeln, in der Confraternità von S. Bernardino befindet. Die Fragmente der gotischen Grabmäler in San Francesco, einst dem Pantheon Sienas, welche jetzt teils in der Kirche, teils in dem stimmungsvollen Klosterhofe zerstreut sind, lassen vermuten, daß bei dem großen Brandunglück im Jahre 1615 viele Kunstwerke des 14. Jahrhunderts

vernichtet wurden. Zu den Ueberbleibseln gehört das in die Mauer einer Seitenkapelle rechts eingelassene Relief in der Art des Giovanni di Agostino, Magdalena in der Wüste darstellend, zwischen zwei bewegten, sie andachtsvoll anblickenden Engelsgestalten. Im Langschiff rechts steht das Fragment eines Tolomei-Grabdenkmals mit edlen korinthischen Säulen. Zu beiden Seiten des Eingangsportals

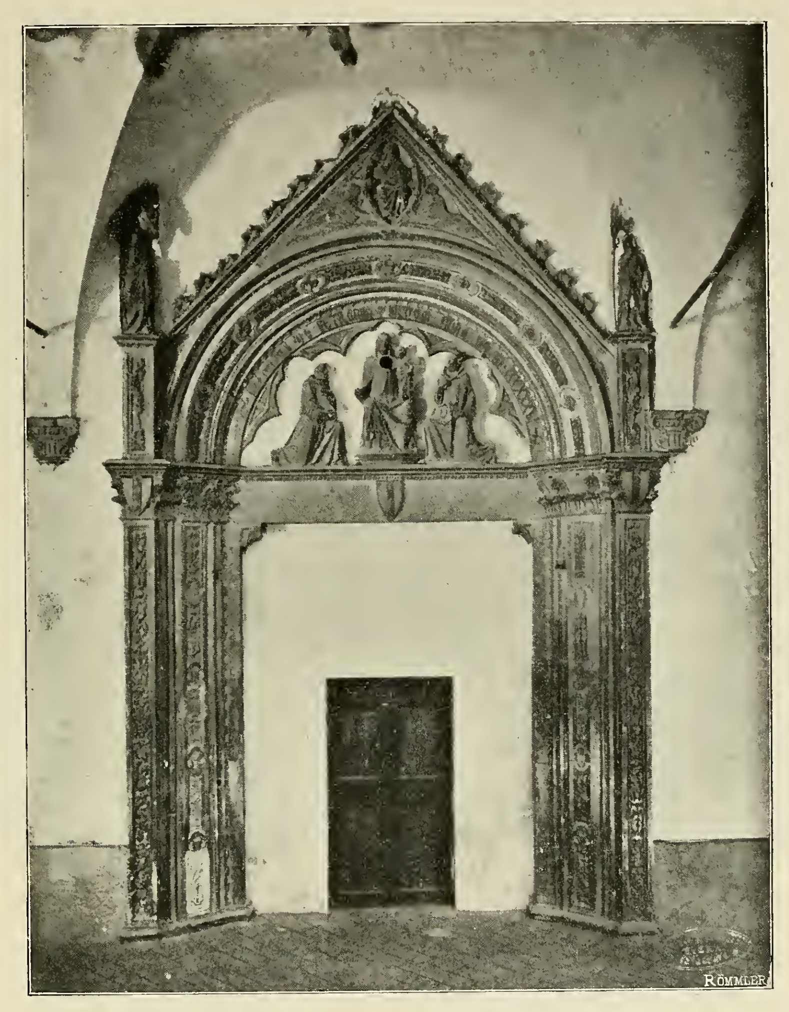


Abb. 45. Umrahmung des ehemaligen Petronio-Grabmals in S. Francesco.

sieht man ebenfalls Teile von Grabdenkmälern. Unter den gotischen Grabplatten die in der Kirche zerstreut liegen, verdient eine rechts oben unweit des Querschiffes besondere Aufmerksamkeit. Dort schläft eine junge, mit dem Kopf auf einem Kissen ruhende Frau seit Jahrhunderten ihren Todesschlaf. Das Wappen der Tolomei, mit dem das anspruchslose Grabmal geschmückt ist, giebt der Vermutung Raum, daß hier die unglückliche Pia Tolomei (s. oben S. 31) begraben wurde. — Im Kreuzgange des Klosters findet sich noch die architektonische Um-

rahmung eines Grabmals, das einem Angehörigen der Familie der Petroni errichtet wurde, in Gestalt eines gotischen Portals; in der Lünette eine plastische Gruppe: die Madonna von den Heiligen Franziskus und Dominikus verehrt; im Giebel ein Relief: Christus in einer Mandorla; zu deren Seiten zwei Engel in halbliegender Stellung.

Einer der fruchtbarsten unter den sienesischen Bildhauern des 14. Jahrhunderts, Tino di Camaino, Sohn und Schüler des Camaino di Crescenzio (s. S. 36), hat ebenfalls in seiner Vaterstadt keine nachweisbaren Spuren seiner Kunstfertigkeit



Abb. 46. Sarkophag vom Grabmal Heinrichs VII. Pisa, Camposanto.

hinterlassen. Er scheint frühzeitig auf die Wanderschaft gegangen zu sein. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Das früheste Zeugnis seiner künstlerischen Thätigkeit ist der Taufstein im Dom zu Pisa (1312), wo er um dieselbe Zeit die Kapelle S. Ranieri erbaute und 1315 das jetzt im Camposanto aufgestellte Grabmal Kaiser Heinrichs VII. fertigte.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnt der Totenkultus in den Grabmälern immer reicheren Luxus zu fordern. Vom einfachen Steinsarg mit der darauf gebetteten Gestalt des Verstorbenen entwickelt sich das Grabmal bis zu jenen kolossalen, von Reiterstatuen gekrönten Freiarchitekturen, mit denen die Scaliger in Verona für ihren Nachruhm sorgten. Ueber dem Sarkophag, der einen oft mit Reliefs geschmückten Unterbau erhält, wölbt sich in der Regel eine Art Baldachin,

dessen Vorhänge von Seitenfiguren zurückgezogen werden. Oder der Sarkophag steht in einer sog. Aedicula, einem „Gehäus" von gotischer Bauform, und wird bald auf Säulen, bald auf Konsolen an der Wand angebracht.

Auch das Grabmal Heinrichs VII. hat ehedem eine stattliche Architektur und einen Statuenschmuck gehabt, von dem noch einige Reste (eine Christusfigur und die allegorische Gestalt der „Pisa") im Camposanto zu Pisa aufbewahrt werden.

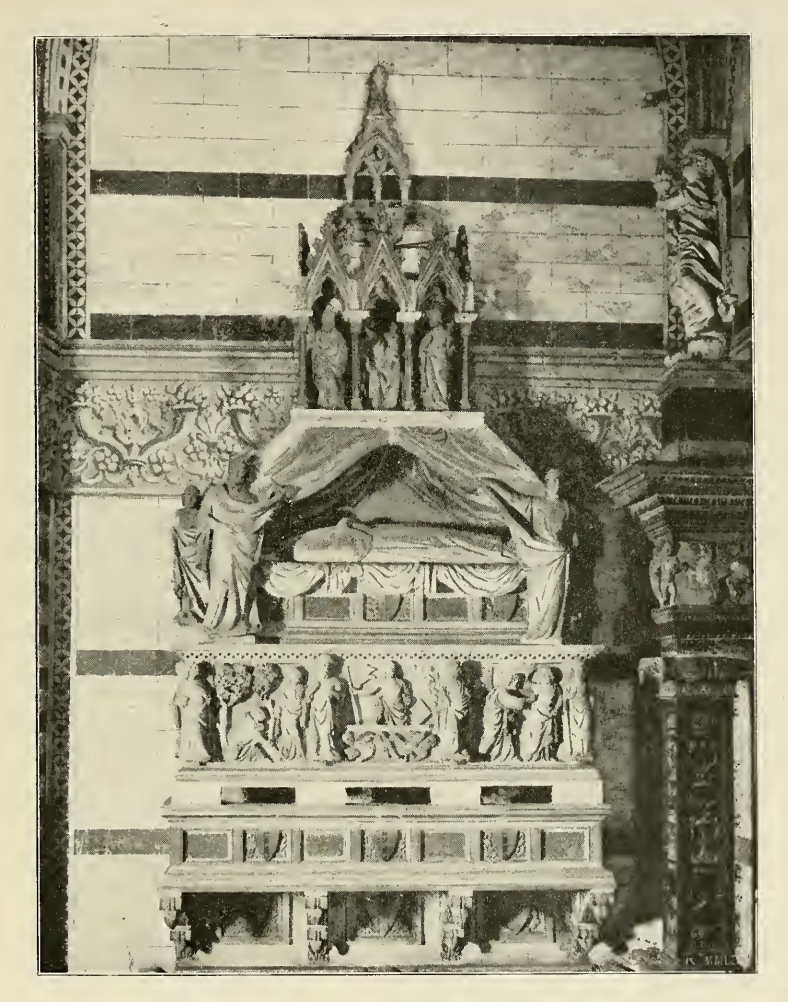


Abb. 47. Grabmal des Riccardo Petronio im Dom.

Der Sarkophag ist schlicht behandelt und mit einem die zwölf Apostel darstellenden Relief geschmückt; die Figur des Toten ist trotz ihrer gestreckten Lage nicht ohne Adel und Würde.

Die späteren Schicksale Tinos können wir hier nicht weiter verfolgen. Es sei nur erwähnt, daß er von Pisa nach Florenz ging, dort das Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso im Dom, mit sitzender Grabfigur, ausführte und 1324

wieder nach Neapel zog, wo er im Dienste des Herzogs Karl von Calabrien mehrere Grabmäler errichtete und 1339 starb.

Einen Anklang an die beiden Heiligenstatuen am Grabmal Heinrichs VII. zeigen zwei ähnliche Gestalten im Dommuseum, die vielleicht zu einem untergegangenen Grabmal von der Hand des Meisters gehört haben. Das schmuckreichste gotische Grabmal Sienas ist das des Kardinals Riccardo Petronio im Dom,



Abb. 48. Grabmal Arringhieri. Universität.

rechts oben neben der Taufkapelle. Auf dem Baldachin erhebt sich ein zierliches Tabernakel, dessen Spitzbogen sich über drei Heiligenstatuen wölben, eine unorganische, aber in der Wirkung nicht versagende Anordnung. Erfindung und Ausführung wird einem Schüler Tinos, Gano mit Namen, zugeschrieben, von dem sich zwei Grabmäler im Dom von Casole befinden.

Zur Nachfolge Tinos gehört vermutlich auch Cellino di Nese, dessen

Lebenszeit sich bis zum Jahre 1375, wo er in Pisa beschäftigt war, verfolgen läßt. Mit dem in ähnlicher Weise, nur noch ungeschickter als das Petroniodenkmal aufgebaute Grabmal des mit Dante befreundeten Rechtsgelehrten Cino de Sinibaldi, eröffnet er in Pistoja (1337) die Reihe der sog. „Professorengräber", die später namentlich in Bologna mehr und mehr in Aufnahme kamen. Das Eigentümliche dieser Denkmäler ist die Darstellung des Verstorbenen als Docenten inmitten seiner Zuhörer an Stelle der sonst üblichen biblischen oder legendarischen Gestalten. Der Geist der humanistischen Bewegung, die die Renaissance vorbereitet, drängt sich hier in die bisher ganz von kirchlichen Anschauungen beherrschte Kunstübung ein. Das Gegenwärtige, das sich schüchtern im Porträt der Grabfiguren vorwagt, erobert sich sein Anrecht auf künstlerische Darstellung.

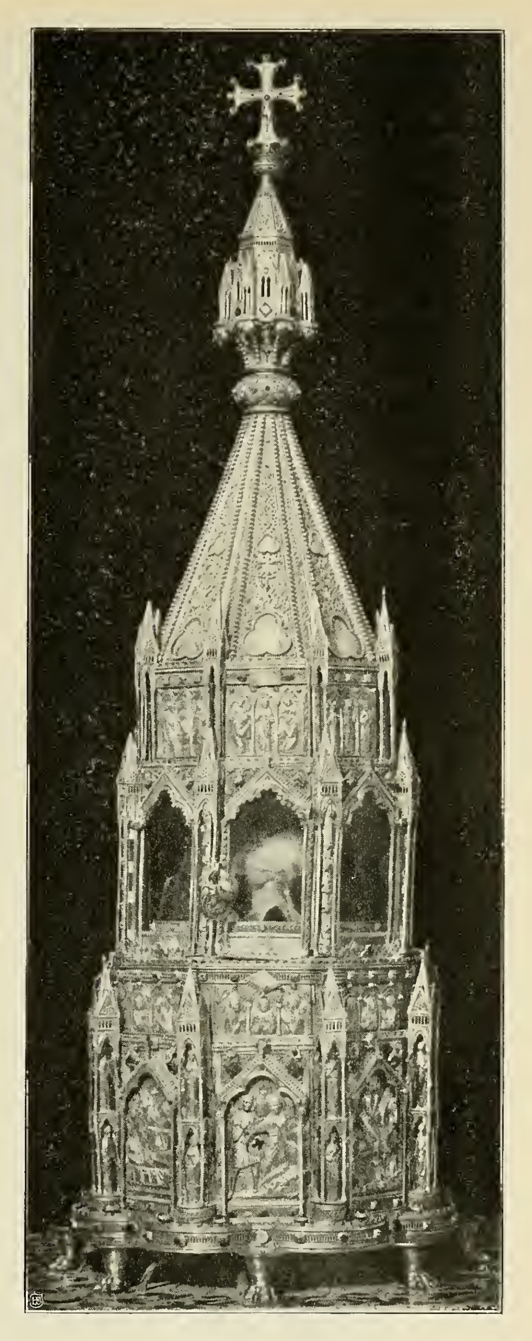


Abb. 49. Silbernes Reliquiarium, von Ugolino di Vieri. Santuccio.

Ein derartiges Grabmal hat auch Siena aufzuweisen. Es befindet sich in dem Korridor des Erdgeschosses der Universität und ist dem Rechtsgelehrten Niccolò Arringhieri (1374) errichtet. Neben dem auf dem Sarkophag gebetteten Toten steht die „trauernde Wissenschaft". Der Bildhauer, der das Denkmal gearbeitet, hat sich nicht genannt. Ob er von Cellino Lehre oder Anregung erfahren, dürfte, wenn man die wesentlichsten Bestandteile der beiden Professorengräber vergleicht, zum mindesten zweifelhaft sein. Cellino hat den Professor nicht als Toten liegend, sondern als Lebenden auf dem Katheder sitzend dargestellt, wie er den in kleinern Maßstab ihn umgebenden Schülern einen Vortrag hält. Davon abgesehen, ist aber das Relief des Sarkophages, der hier nur noch die Bedeutung eines Sockels für die Freifigurengruppen hat, ganz anders behandelt, weit mannigfaltiger in

der Körperhaltung und viel luftiger in der Verteilung der Gruppen auf den Flächenraum.

Wir dürfen von der altsienesischen Skulptur nicht Abschied nehmen, ohne des Goldschmieds Ugolino di Vieri zu gedenken, dessen Ruhm sich an die prächtigen Schmelzarbeiten knüpft, mit denen er einen Altar im Dom zu Orvieto (1337) verzierte. Von seiner Hand befindet sich in der Kirche Santuccio an der Via Romana ein Reliquiarium mit Darstellungen aus dem Leben des h. Galganus, die durch Nischen mit darinstehenden Engelsgestalten gesondert sind. In Verwahrsam der Nonnen wird das fein ausgeführte Kunstwerk, das den Schädel des Heiligen birgt, den profanen Blicken für gewöhnlich entzogen und nur einmal jährlich, am 12. Dezember, öffentlich ausgestellt.

Für die herbe Kunst, die mit Meißel und Hammer im Stein das Leben weckt, war das Siena des 14. Jahrhunderts — das Trecento, wie es die Italiener nach der 3 in der Jahreszahl nennen — kein ergiebiger Boden. Das, was der örtliche Kunstgeist zu äußern und auszudrücken hatte, war mit den Mitteln der Malerei leichter und sicherer erreichbar: die Freude an Schmuck und Zier und die Schönheit der von andächtiger Stimmung erfüllten Menschengestalt.



Abb. 50 Loggia de' Nobili.



Abb. 51. Duccio: Thronende Madonna (Dombild). Dommuseum.

4. Die altsienesische Malerschule.

Am 9. Juni des Jahres 1311, also über ein halbes Jahrhundert nach der Vollendung der Domkanzel, wurde unter dem Jubel des Volkes im feierlichen Zuge, geleitet von den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, ein neues Madonnenbild in den Dom gebracht und auf dem Hochaltare unter der Kuppel aufgestellt. Die neue „Majestas", wie man die Darstellung der thronenden Maria mit dem Kinde, umgeben von anbetenden Engeln und Heiligen, in Siena zu nennen pflegte, muß für die damalige Zeit etwas ganz Außerordentliches und Glückverheißendes gewesen sein. Drei Jahre soll Duccio, der erste bedeutende Maler, den Siena hervorgebracht, an der großen Tafel gearbeitet haben. Er hatte den Auftrag mit der Verpflichtung übernommen, die Malerei eigenhändig zu besorgen*), mußte also schon durch frühere Leistungen sich besonders hervorgethan und einen Namen gemacht haben.

Ein seltenes Glück hat uns das umfangreiche Werk seiner Hand erhalten, freilich nicht mehr an dem Ehrenplatze, für den es bestimmt war und wo es zwei Jahrhunderte, überdacht von drei gotischen Baldachinen**), die Blicke der Andächtigen auf sich zog, auch nicht mehr in der ursprünglichen Verfassung und nicht ohne Einbuße einiger zugehöriger Stücke. Die Haupttafel, die eigentliche Majestas, hatte eine mit vielen Scenen aus der Passion Jesu bemalte Rückseite, die später von ihr getrennt wurde, und eine Staffel (Predella) mit Schilderungen aus dem Marienleben und der Kindheit des Heilands. Haupttafel, Rückseite und

*) Cronaca d'Anonimo M. S. Biblioteca Comunale.

**) Ein Buchdeckel der Biccherna (im Staatsarchiv) giebt eine Zeichnung von der Aufstellung.

fünf Stücke von der Staffel sind in jüngster Zeit aus den beiden Domkapellen, wo sie bis dahin aufbewahrt wurden, in das Dommuseum übergeführt worden, ein sechstes Stück, „Die Geburt Christi", ist in das Berliner Museum gekommen und ein siebentes vermutlich verloren gegangen. Im Dommuseum sieht man außerdem noch zwölf kleine Tafeln, die vielleicht ehemals Teile der zur Rückseite des Dombildes gehörigen Predella gewesen sind.

Der Jubel, mit dem das Volk von Siena das Werk Duccios begrüßte, galt zum Teil gewiß dem Gegenstande der Darstellung, der göttlichen Schutzpatronin der Stadt, zum nicht geringeren Teile aber auch dem Kunstwerke, das mit seiner ungewöhnlich großen Schar von Engeln und Heiligen in Gold und lichten Farben prangte, auf dem die Engelsköpfe mit einer Anmut, die heiligen Männer mit einer Würde ausgestattet waren, wie man sie an den handwerkmäßigen Dutzendbildern der damaligen Zeit anzutreffen nicht gewohnt war.

Um sich Rechenschaft von dem großen Fortschritt zu geben, den Duccios Dombild bekundet, muß man den Zustand der italienischen Malerei im 13. Jahrhundert in Betracht ziehen. Von Seite der Technik angesehen gab es, wenn man das Email und die Illuminierung der Handschriften (Miniaturmalerei) ausschließt, drei Gattungen der Farbenkunst: das Mosaik, die Bemalung der Kalkwand mit Leimfarben und die Tafelmalerei, welch letztere sich eines hauptsächlich aus Eigelb bestehenden Bindemittels bediente (Temperamalerei), ehe die Oelmalerei im 15. Jahrhundert aufkam und mit ihr die Leinwand mehr und mehr an die Stelle der Holztafel trat. Die vornehmste Gattung war das Mosaik, eine mühsame aber dauerhafte Technik, die im oströmischen Reiche, auf antiken Traditionen fußend, zur Blüte kam und mit den Byzantinern zur Zeit Justinians in Ravenna eingeführt wurde. Griechische Mosaicisten arbeiteten aber auch in Rom, Sicilien und Venedig, endlich auch in der Nachbarstadt Sienas, in Pisa, an dem Schmuck der Kathedralen, und von ihrer Thätigkeit hat die „griechische Manier" den Namen erhalten, mit welchem in späterer Zeit die durch rituelle Vorschriften eingeengte, einer vom Herkommen sanktionierten Schablone folgende Kunstübung bezeichnet wurde. Eine freiere Bewegung der meist in übermäßiger Größe und starrer Haltung von dem Gewölbe der Apsiden oder den Langwänden des Mittelschiffs und Chors herabblickenden Gestalten des Heilands, seiner Jünger, der Evangelisten und himmlischen Heerscharen hatte das ältere Mosaik in Rom noch gekannt; in den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung jedoch zeigt sich, soweit wir urteilen können, in den Mosaiken nichts mehr von eigner Gestaltungskraft oder von individueller Empfindung. Die Zeichnung verroht, der Ausdruck der Köpfe wird leblos oder geht ins Finstere und Grämliche über.

Viel leichter bewegt sich ihrer Natur nach die Wandmalerei; sie hat mehr zu sagen und kann es auch deutlicher machen, wenn sie die Kirchenwände und die Mauern der Kreuzgänge verziert. Sie ist die Kunst des gemeinen Mannes, dem sie in Bildern vorführt, was die heiligen Bücher vom Leben Jesu, der Apostel und Glaubenshelden erzählen; ja sie greift sogar einmal (in S. Clemente in Rom) dreist in die Geschichte der Zeit hinein. Aber sie war eine Kunst zweiten Ranges ohne den Glanz und ohne das monumentale Wesen des Mosaiks. Sie

legt sich zwar das Darzustellende bis zu einem gewissen Grade nach Gutdünken zurecht, hat aber doch keinen schöpferischen Sinn und keinen Antrieb zur Vertiefung des seelischen Ausdrucks. Immerhin zeigt sich schon hier und da im 12. und 13. Jahrhundert etwas von freier Erfindung neben kindlicher Unbeholfenheit eine gewisse Lebendigkeit der Gebärdensprache: Gliedmaßen und Gewandung kommen in Bewegung, wo Furcht, Schrecken, Wut oder andere heftige Affekte nach Ausdruck ringen. Dieser dramatische Zug, der nicht selten zur Karikatur wird und mit dem Zwiespalt zwischen Wollen und Können ins Lächerliche fällt, ist der Vorbote des großen Fortschritts, der sich in Florenz an das Auftreten Giottos, in Siena an die Thätigkeit Duccios knüpft.



Abb. 52. Coppo di Marcovaldo: Thronende Madonna. Servitenkirche.

Die Tafelmalerei, deren ausgedehnter Betrieb mit der Ausgestaltung des Altars zu einem prächtigen Schaustück zusammenhängt, bewegt sich im 13. Jahrhundert noch innerhalb der engen Grenzen des Andachtsbildes in byzantinischer Auffassung. Wie das Mosaik kennt sie keinen dem Auge wahrnehmbaren Raum. Der Umriß der Figuren setzt hart gegen den Goldgrund ab, hart ist auch die Schattierung, ein stammelnder Versuch, das Körperhafte anschaulich zu machen, hart und empfindungslos der Wurf der Gewänder, deren Lichtkanten und Ränder gern mit Gold gehöht werden. Es kann kein Zweifel darüber sein, daß dies der natürlichen Welt entrückte Wesen der bildlich vorgeführten Heiligen, insbesondere der heiligen Jungfrau, deren Kultus sich die Sienesen vorzugsweise angelegen sein ließen, durch die Macht der Gewohnheit aufrecht erhalten wurde, daß der Begriff des Heiligen sich gerade an die steife Haltung, die Raum- und Regungslosigkeit knüpfte,

ähnlich wie bei den Griechen das archaische Kultbild lange Zeit sein Recht gegenüber der zur Naturwahrheit durchgedrungenen Kunst behauptete.

Die Betriebsamkeit der Sienesen in der Anfertigung von Andachtsbildern alten Stils (vielfach wohl bloßer Kopien von Bildern, die den Ruf der Wunderthätigkeit hatten) ist gewiß nicht gering anzuschlagen. In und außerhalb der Stadt sind ihrer noch viele erhalten und aus den Urkunden die Namen einer Reihe von Malern bekannt, die vor Duccio in dieser Weise beschäftigt waren, für uns aber so wenig wie ihre Leistungen etwas zu bedeuten haben. Ein gewisses historisches Interesse knüpft sich an die „Madonna delle Grazie", deren wir schon früher bei Erwähnung der Schlacht an der Arbia gedacht haben (s. S. 26). Sie wurde ihrer großen Augen wegen auch Madonna degli occhi grossi genannt und hängt im Dom in der Capella del Voto, deren Dämmerlicht wenig genug von ihr sichtbar macht. Bemerkenswert ist seiner florentiner Herkunft halber die sog. Vergine del Bordone in der Servitenkirche, von der Hand des Coppo di Marcovaldo und mit der Jahreszahl 1261 bezeichnet (Abb. 52).

Hier begegnen wir jenem von dem herabfließenden Kopftuch umrahmten, nach links gewandten Halbprofil der Madonna mit dem Ausdruck der „nach innen gekehrten Tragik" zeitlich zum erstenmale, soweit feststehende Daten in Betracht kommen. Zum erstenmale erscheint auch Maria als Mutter charakterisiert durch die Art, wie sie das Kind mit dem linken Arme stützt und mit der Hand umschließt. Diesen mütterlichen Zug kannte die byzantinische Kunst nicht; ihr war die Muttergottes die thronende Himmelskönigin, die das Kind stehend mit steifer Gebärde geradeaus dem Beschauer entgegenhält mit dem Anspruch auf unterwürfige Anbetung. Es ist der Uebergang vom Hieratisch-Uebernatürlichen zum Menschlich-Natürlichen, von der Strenge zur Milde, vom Starren zum Seelischen, der uns hier als eine Regung des nationalen Kunstgeistes entgegentritt.

Nun herrscht unter den gelehrten Forschern Streit darüber, ob Marcovaldo nicht schon Vorläufer gehabt habe, denen er den neuen Madonnentypus abgesehen hätte, und ob nicht dem Guido da Siena das Recht der Priorität zukomme. Von diesem Guido sieht man im Stadthause zu Siena ein aus S. Domenico stammendes Madonnenbild (Abb. 53), ähnlich aber steifer in der Körperhaltung mit einem stark verzeichneten linken Arme und einem die Beine übereinander schlagenden, unsicher auf dem linken Schenkel der Mutter postierten Christuskinde. Zweifellos macht die Darstellung einen primitiveren Eindruck als das Werk Marcovaldos; doch ist es schwer zu entscheiden, ob der geringere Kunstwert nicht vielmehr auf Rechnung des geringeren Kunstvermögens Guidos zu setzen ist. Dabei fällt noch ins Gewicht, daß manches, namentlich der Kopf der Madonna und der des Kindes später völlig übermalt worden ist. Die an der Tafel angebrachte Jahreszahl ist bei dieser Restauration im 14. Jahrhundert wahrscheinlich auch verbessert worden und hat nicht 1221 geheißen, da der Name Guidos erst seit 1250 in den Urkunden vorkommt. Man wird der Wahrheit wohl nahe kommen, wenn man annimmt, daß 1271 die ursprüngliche Jahreszahl gewesen ist. Für diese Annahme spricht auch eine jüngst aus dem Kloster S. Francesco in Colle d'Elsa in die Akademie versetzte schlecht erhaltene Madonna zwischen Johannes dem Täufer, dem h. Franz

und Maria Magdalena, mit der Jahreszahl 1270 bezeichnet, die auf Grund übereinstimmender Merkmale, wie des Typus der Engel in den Zwickeln und der des



Abb. 53. Guido da Siena: Thronende Madonna. Palazzo Pubblico.

segnenden Gott-Vaters im Giebelfelde, dem Guido zugeschrieben werden darf.

Wir würden uns mit der Betrachtung dieser um ihre Erstgeburt streitenden Madonnen nicht groß beschäftigen, da sie nicht weit über das allgemeine Niveau

der sienesischen Heiligenmalerei des 13. Jahrhunderts hinausgehen, wenn sie nicht ein interessantes Vergleichsobjekt wären: nach der einen Seite zur Ermessung des



Abb. 54. Madonna Rucellai. Florenz, S. Maria Novella.

großen Abstandes von der Höhe, die die Plastik mit der Wirksamkeit Giovanni Pisanos und seiner Schulgenossen erklommen hatte, nach der andern zur Würdigung des gewaltigen Fortschritts, den die Malerei Duccios bekundet.

Duccio, ebenso wie sein etwas jüngerer großer Zeitgenosse, der Florentiner Giotto, eine durch die Plötzlichkeit, mit der beide dem Herkömmlichen den Rücken kehren, überraschende Erscheinung, wird nicht viel später als 1260 geboren sein, da ihm 1285 der Auftrag wird, für S. Maria Novella in Florenz eine Madonna zu malen. Diese erst von Milanesi*) festgestellte Thatsache macht es wahrscheinlich, daß das in der Rucellai-Kapelle der genannten Kirche bewahrte Madonnenbild, das bisher für ein Werk von Giottos Lehrer, Cimabue, galt, von Duccio herrührt. Verglichen mit der Madonna Guidos zeigt es auffällige Vorzüge (Abb. 54). Von dem kindlichen Ungeschick in der Zeichnung, das namentlich bei dem das Kind umschlingenden Arme der Maria Guidos ins Auge fällt, ist hier kaum noch eine Spur; das Kind sitzt mit den nach kindlicher Art zappelnden Beinchen fester auf dem linken Knie der Mutter, die perspektivische Schiebung der Linien bei dem Thronsessel ist richtiger empfunden, die Gewandung läßt deutlicher den Bau des Körpers durchblicken. Die seitliche Neigung des Kopfes, der hohe Nasenrücken, der kleine Mund, die hagern, langfingerigen Hände, der träumerisch-weltvergessene Ausdruck in den nach auswärts gerichteten Augen sind beiden gemeinsame, von älteren Vorbildern entnommene Züge. Aber wieviel mehr Holdseligkeit ist über die ganze Gestalt der Madonna Rucellai ausgegossen; wie laut offenbart sich der Schönheitssinn des Meisters in den knieenden Engeln, die andachtsvoll zu dem gebenedeiten Weibe aufschauen, das sie von der Himmelshöhe herabgetragen haben!

Natürlicher noch erscheint die Körperhaltung der Madonna auf dem Dombilde in Siena. Leichter und flüssiger legt sich das Obergewand um die Glieder. Der Kopftypus ist beibehalten, das Oval der rechten Wange aber zu sehr ins Breite gezogen. Der Christusknabe erscheint älter, der Oberkörper etwas zu schwer gegen die unteren Extremitäten; es ist ein hübscher freundlicher Lockenkopf, bei dem schon das lebende Modell ein Wort mitgesprochen zu haben scheint. Das Motiv des Sitzens ist verändert, der linke Arm der Maria ist untergeschlagen und ruht auf dem höher aufgestützten Knie, während die Beine des Kindes sich gegen den rechten Oberschenkel der Mutter stemmen. Der breite, in gotischen Formen schwerfällig aufgebaute Thron gewährt der Madonna einen freien und bequemen Sitz und sondert sie kräftig ab von der Schar der Anbetenden, die in der vorderen Reihe knieend, in den beiden hinteren stehend und zum Teil über die Lehne des Thrones gebeugt dargestellt sind. Eine Blendbogengalerie mit zehn Halbfiguren (Apostel) schließt das Bild oben ab, läßt aber die höher aufgebaute Mittelgruppe frei. Die Anordnung der beiden Gruppen rechts und links ist eine streng symmetrische; die eine ist nahezu das Spiegelbild der andern, so genau entsprechen sie sich in der Kopfhaltung wie in dem Wechsel männlicher und weiblicher Gestalten. Diese Einförmigkeit, die noch erhöht wird durch die gleiche Scheitelhöhe der Köpfe in jeder Figurenreihe, ist kein Vorzug des Bildes, vom malerischen Standpunkt aus betrachtet; sie dient aber dazu, den Eindruck feierlicher Ruhe, stiller, andachtsvoller Sammlung hervorzurufen oder zu verstärken. Offenbar ist die mathematisch abgewogene Aufstellung der Figuren, ebenso wie die überragende Größe der „Majestas" auf das

*) Milanesi, Documenti per le Storia dell' Arte Senese. 1854. I, p. 158.

byzantinische Herkommen zurückzuführen; denn der Künstler wäre, wie seine Darstellungen aus dem Leben Jesu darthun, wohl befähigt gewesen, der Komposition einen freieren und durch Abwechslung ansprechenden Zuschnitt zu geben.



Abb. 55. Mittlerer Teil des Dombildes.

Mehr als im äußeren Umriß des Ganzen offenbart sich der von Duccio gewonnene Vorsprung in der Behandlung der Einzelheiten. Wenn auch die Kopf- und Gesichtsbildung bei den Engeln die uniforme Schönheitsschablone nicht ver-

leugnet und an den vorn knieenden vier Heiligen, Ansanus, Sabinus, Crescentius und Victor, ebenso wie an den hinter ihnen stehenden Aposteln, Petrus, Paulus, Johannes und Johannes dem Täufer, der überlieferte Typus gegen die Absicht zu individualisieren festen Stand hält, so zeigt sich doch überall, namentlich in den Figuren der beiden weiblichen Heiligen, Agnes und Agathe (rechts und links von den Aposteln) ein alles Bisherige weit hinter sich lassender Schönheitssinn. Der Zug zum Ideal-Schönen, zum Holdseligen und Lieblichen ist ebenso neu in der Kunst-

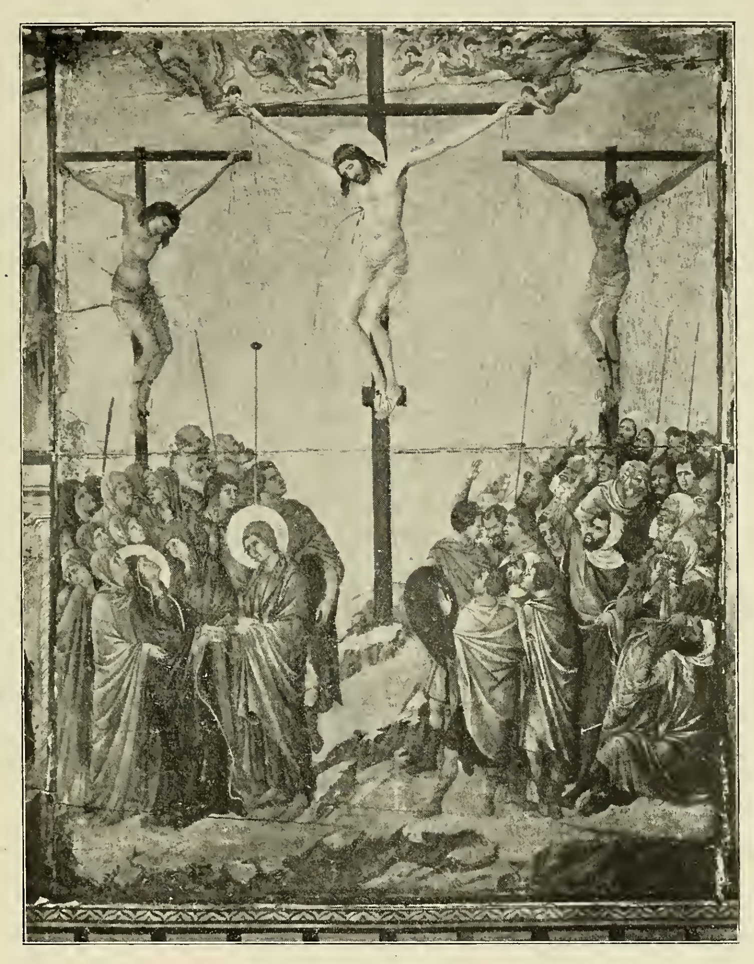


Abb. 56. Dombild: Kreuzigung Christi.

übung, wie die unendliche Sorgfalt, mit der der Meister die Malerei im einzelnen durchgeführt hat.

Die feine Pinselführung legt die Vermutung nahe, daß Duccio sich mit der Miniaturmalerei befaßt habe und von dieser zur Tafelmalerei übergegangen sei, eine Vermutung, die noch bestärkt wird, wenn man die kleinen erzählenden Bilder ins Auge faßt, die den Schmuck der Rückseite der Majestas bildeten. Auch hier kommt der Meister in der Modellierung nicht weit über den kolorierten Umriß

hinaus. Was er darstellt, bewegt sich auf der Fläche, die räumliche Tiefe zu veranschaulichen, ist er nicht im stande, wenn auch Ansätze dazu, z. B. die Untensichten von Holzdecken bei geschlossenen Räumen, hin und wieder bemerkbar sind. Das herkömmliche Schema beherrscht noch häufig die scenische Anordnung des geschilderten Vorgangs; dieser selbst spielt sich aber bereits auf dem festen Boden eines Innenraums oder einer Landschaft ab. In Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck der handelnden wie der dem Vorgang beiwohnenden Personen zeigt sich schon ein realistischer Zug, eine schüchterne Anpassung der Phantasiewelt an das wirkliche Dasein.

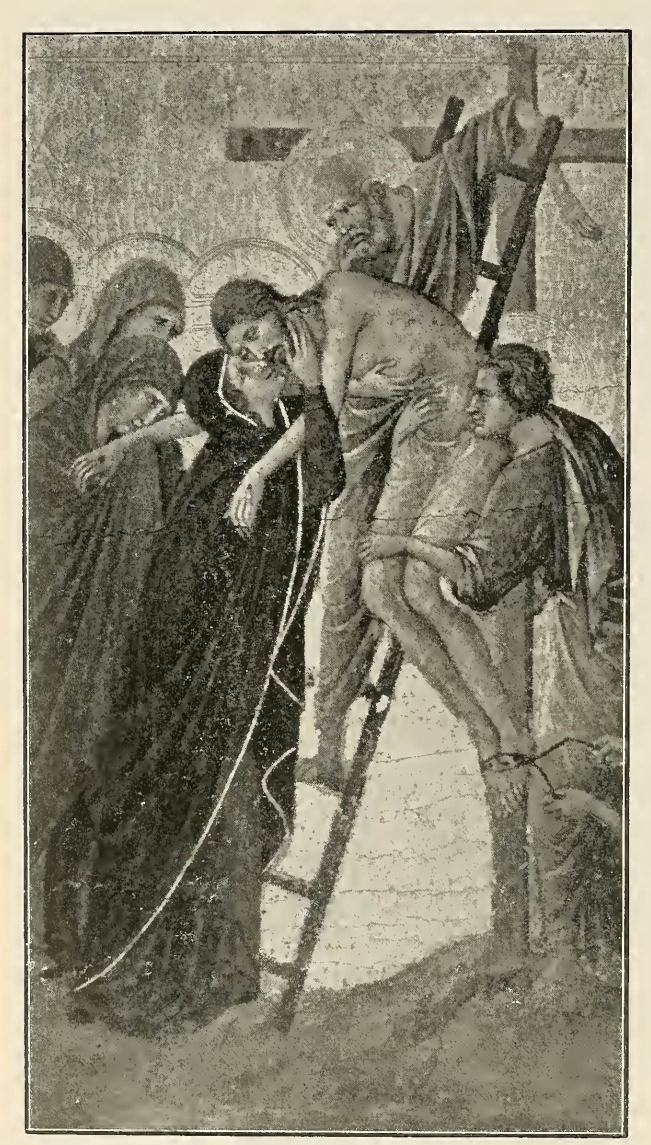


Abb. 57. Dombild: Hauptgruppe der Abnahme vom Kreuz.

So ist auf der „Kreuzigung Christi", dem Hauptbilde und dem einzigen, wo noch der Goldgrund vorherrscht, die vom Schmerz überwältigte, ohnmächtig in die Arme der Magdalena zurücksinkende Maria in ergreifender Weise geschildert, wie sie, um Halt zu gewinnen, mit beiden Händen die Rechte des vor ihr stehenden Johannes erfaßt. — Nicht minder ausdrucksvoll erscheint die Figur der Mutter Jesu auf der „Abnahme vom Kreuz". Maria umschließt den Kopf des herabsinkenden Leichnams mit den Händen, so daß Wange sich an Wange lehnt, um einen Kuß auf die Lippen des Toten zu drücken. Eine prächtige Gestalt dabei ist der Joseph von Arimathia; auf der Leiter stehend, hält er sich mit der Linken an dem Kreuzesarm fest und stützt, schmerzbewegt herabblickend, mit der Rechten den entseelten Leib des Heilands. Die knieende Figur des Mannes, der mit der Zange die Nägel aus den Füßen des Gekreuzigten zieht, ist eine auf der kirchlichen Bildertradition,

nicht auf der evangelischen Erzählung beruhende volkstümliche Zuthat, die dazu dient, die mechanische Seite der Handlung eindringlicher zu gestalten. Sie findet sich auf allen älteren Darstellungen der Abnahme vom Kreuz, beispielsweise in einem dem Niccolo Pisano zugeschriebenem Relief am Dom zu Lucca und in einem noch älteren in S. Lionardo zu Florenz.

Nicht so glücklich wie bei der Schilderung passiver Affekte ist der Künstler bei den Versuchen, die von aggressiver Leidenschaft bewegte Menschennatur, das momentane Empfindungsleben, darzustellen. Bei dem „Verrat Christi" ist die Handlung ziemlich leblos, die Art, wie Petrus sich an Malchus vergreift, von naivem Ungeschick; in der Gruppe der in gleichmäßigem Laufschritt fliehenden Jünger läßt sich der Grundzug der byzantinischen Schablone nicht verkennen.



Abb. 58. Dombild: Der Judaskuß.

Die Gruppenbildung, das Operieren mit einer übergroßen Anzahl von Nebenfiguren, die nur die Bedeutung von Statisten haben, ist Duccios schwache Seite. Aus dem Gedränge Kopf an Kopf und Bein an Bein, wie bei der Gruppe der Kriegsknechte, sondert sich kaum ein unsere Teilnahme weckendes Individuum ab. Wie man mit viel wenigerem mehr geben kann, lehrt die Kunst Giottos, der stets in der Beschränkung den Meister zeigt, indem er das Gleichgültige von der Darstellung ausschließt. Immerhin ist das Bemühen des Künstlers, die biblische Erzählung lebendig vorzutragen und durch Nebenumstände zu bereichern, der Anerkennung und Bewunderung wert, auch wo das Vermögen hinter der Absicht zurückbleibt. So begnügt sich der Meister bei der Schilderung des Einzugs Christi in Jerusalem nicht mit der dem Heiland entgegenkommenden und ihm nachfolgenden Volksmenge, er läßt auch eine Anzahl Zuschauer sich über die Stadtmauer lehnen, hinter denen

andere einen höheren Aussichtspunkt auf Bäumen zu gewinnen suchen. Merkwürdig ist auf diesem Bilde der reich gestaltete architektonische Hintergrund, bei dem die Maßverhältnisse viel richtiger eingehalten sind, als es sonst auf Bildern des 14. Jahrhunderts der Fall zu sein pflegt. Das Stadtthor mit seiner Zinnenbekrönung hat



Abb. 59. Dombild: Einzug Christi in Jerusalem.

eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem Thore am Ende der Via Staloreggi, neben welchem Duccio wohnte, als er das Dombild malte*). Weiter zurück im Hintergrunde ist ein Kuppelturm sechseckig mit gotisch entwickelten Pfeilern aufgebaut,

*) Lisini, Notizie di Duccio pittore.

vielleicht ein Baugedanke des Meisters selbst, dessen Verwirklichung der Domkuppel eine stilgerechtere Form als die zur Ausführung gekommene gegeben haben würde. Auch bei der Darstellung geschlossener Räume, wie der Gerichtshalle in den vier Pilatusbildern und des Hofes, wo sich die Verleugnungsscene abspielt, ist das Bestreben des Künstlers, Raumwirklichkeit zu geben, unverkennbar, wenn auch die zierlichen gewundenen Säulen — sie müßten denn von Eisen sein — konstruktiv unmöglich sind. Ohne Zweifel war Duccio auch auf dem Gebiete der Baukunst



Abb. 60. Dombild: Christus, von den Hohenpriestern verklagt.

zu Hause, da er urkundlich im Jahre 1295 zu einem Gutachten über den Bau der Fonte Ovile (s. oben S. 6) aufgefordert wurde.

Von den übrigen Scenen, die auf dem Dombilde dargestellt sind, wollen wir nur noch einige hervorheben, bei denen sich die natürliche Empfindung, das Herausgehen des Meisters aus den Schranken des Herkommens, am lebhaftesten fühlbar macht. Eine überaus sprechende, Stolz und Würde vereinigende Figur ist die des Landpflegers, der mit den Hohenpriestern wegen der Freigebung Christi verhandelt; deutlich empfindet man das Widerstreben des Pilatus gegen die ihm zugemutete Verurteilung eines Unschuldigen; dabei tritt der Fanatismus der Ankläger ungemein wirksam in Gegensatz zu der ruhigen gottergebenen Haltung des gefesselten Dulders. — Sehr

lebendig ist bei der Begegnung der drei Frauen mit dem Engel am Grabe Christi das mit heiliger Scheu gepaarte Erstaunen der Leidtragenden zum Ausdruck gebracht. In der Komposition ist, wenn man von dem Parallelismus der Linien in der Frauengruppe absieht, nichts Unfreies mehr; der felsige Hintergrund trägt wirksam

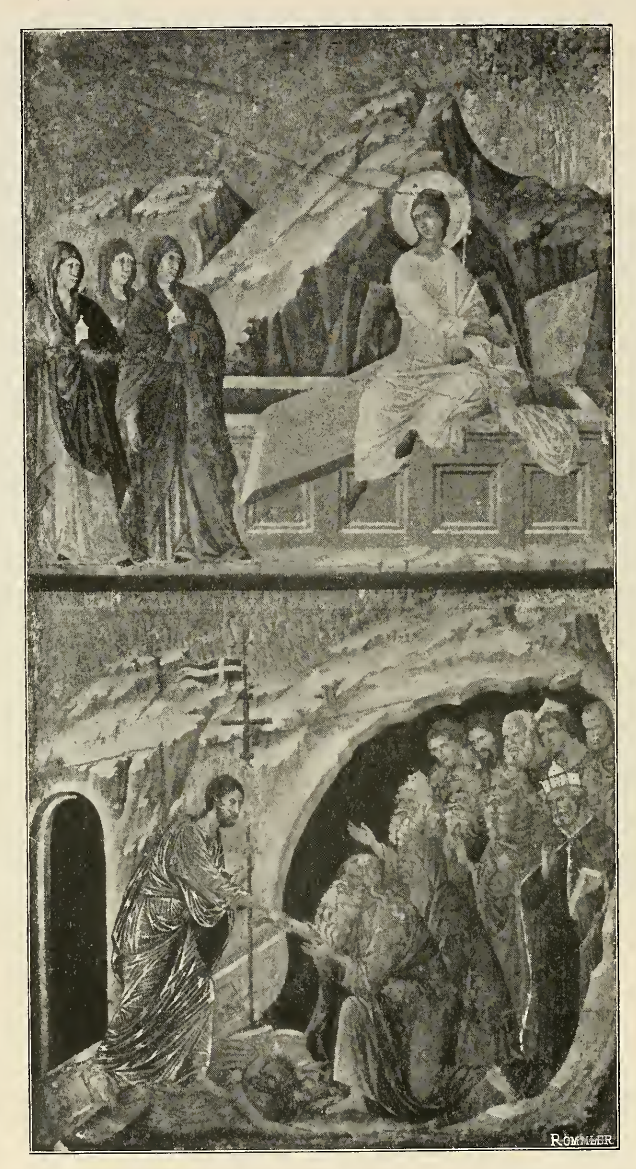


Abb. 61. Dombild: Oben die Frauen am Grabe, unten Christus in der Vorhölle.

zu der Stimmung bei, die sich über die nächtliche Scene ausbreitet. (Die darunter befindliche Darstellung hat das Erscheinen Christi in der Vorhölle zum Gegenstand und steht in ursächlichem Zusammenhange mit der Grabscene.)

Bei dem „Noli me tangere“ ist die leis abwehrende Bewegung der rechten

Hand Chriſti ein beſonders feiner Zug. Nicht in Geſtalt eines Gärtners, wie es die bibliſche Erzählung verlangt hätte, ſondern, der ikonographiſchen Ueberlieferung gemäß, als verklärter Gottesſohn im ſchimmernden Feſtgewande iſt der Heiland vorſchriftsmäßig dargeſtellt; in der Linken hält er das Symbol ſeines Leidens, ein Rohrkreuz, und blickt mit kummervoller Teilnahme hinab auf die voll ſcheuer Ehrfurcht vor ihm in die Knie geſunkene Maria Magdalena. Die Scenerie, wiederum Felſen im Hintergrund und ein paar den Garten andeutende Bäume, giebt den Eindruck weltverlaſſener Einſamkeit. — Am meiſten dramatiſches, auf



Abb. 62. Dombild: Noli me tangere.

den Moment zugeſpitztes Leben hat zweifellos die „Verleugnung Petri“. Eben iſt die Magd an der Gruppe der am Feuer ſitzenden Männer vorübergegangen, plötzlich bleibt ſie ſtehen, wendet ſich um, ſo daß man ſie von hinten ſieht, und ſpricht, mit dem Zeigefinger auf Petrus deutend, das Wort (Ev. Marcus): „Und du warſt auch mit dem Jeſus von Nazareth“. Der mit dem Wärmen ſeiner Füße beſchäftigte Nazarener verwahrt ſich erſchrocken mit Hand und Mund gegen die Anklage; aber in den Geſichtszügen der bärtigen, übrigens ganz bieder drein- ſchauenden „Knechte“ lauert bereits der Verdacht, und dem in der Mitte ſitzenden ſcheint das Wort auf den Lippen zu liegen „Wahrlich du biſt der einer, denn du biſt ein Galiläer, und deine Sprache klinget gleich alſo“. Die bibliſche Genreſcene

hat die spätere Kunst nur selten zum Vorwurf genommen, aber auch selten mit so naiver Wahrhaftigkeit vor Augen geführt.

Von den Passionsscenen befinden sich 26 im Dommuseum (Opera del Duomo), beginnend mit dem Einzug in Jerusalem und endigend mit dem Noli me tangere. Wieviel es ursprünglich gewesen sind, läßt sich nicht mehr feststellen. In der Nationalgalerie zu London befindet sich eine Verkündigung Mariä, deren Zugehörigkeit zum Dombilde keinem Zweifel unterliegt. Der freudige Ernst in den Zügen des himmlischen Boten, der schüchterne Anstand, mit dem Maria die Bot-



Abb. 63. Dombild: Petri Verleugnung des Herrn.

schaft entgegennimmt, erinnert an die Ausdrucksweise des frommen Mönches Fra Angelico, der an hundert Jahre später mit sienesischer Gefühlswärme das Leben des Erlösers und seiner Mutter auf den Wänden des Klosters von S. Marco zu Florenz verherrlichte. Die Stücke, die zu der Predella gehörten, haben abgeschrägte Ecken, sind durch statuarisch aufgefaßte Prophetengestalten voneinander getrennt und besonders sorgfältig gemalt. — Das im Berliner Museum befindliche Sockelbild stellt die Geburt des Christkindes dar. Unter den in Siena vorhandenen möchten wir der „Flucht nach Aegypten" den Preis geben. Der Vorgang ist in der herkömmlichen Weise, die uns auch auf dem Relief der Domkanzel begegnet (s. S. 60), geschildert (Abb. 65): links in der Ecke der schlafende Joseph, dem der Engel im Traume

zur Flucht rät (nach alter Weise durch das Spruchband angedeutet), rechts der den Zug leitende Engel, in der Mitte die Jungfrau Maria auf dem Esel und hinter ihr der lebhaft, als wolle er zur Eile mahnen, gestikulierende Joseph. Auch hier ist das alte Thema in freier Weise variiert und zu einer freundlichen Idylle umgestaltet: munter trabt der Esel mit der leichten Last, sorgsam schaut sich der jugendliche Führer nach der Reisegesellschaft um, zwanglos sitzt Maria auf dem Rücken des Grauen und horcht, sich umwendend, auf die Rede ihres Ehegatten.



Abb. 64. Duccio: Verkündigung. London.

Klosterbrüder mit brennenden Kerzen, schöne Frauen und liebliche Kinder standen und knieten vor dem neuen Madonnenbilde, als es unter der Kuppel des Doms aufgerichtet worden war. So berichtet eine alte Chronik*). Auch Duccio, der einen Ehrensold von 3000 Goldgulden erhielt, wird bei dem feierlichen Akt sicher nicht gefehlt haben und als Held des Tages begrüßt worden sein. Von dem edlen Selbstbewußtsein, das ihn bei der Vollendung des großen Werkes beseelte,

*) Cronaca d'Anonimo M. S. Biblioteca comunale.

giebt die fromme Inschrift Zeugnis, der vermutlich ein befreundeter Gelehrter die Form eines Distichons gab:

Mater sancta Dei sis causa senis requiei
Sis Ducio vita te quia pinxit ita —

in freier Uebersetzung:

Heilige Mutter verleih dem Duccio Ruhe im Alter,
Gieb ihm Leben dazu, da er dich also gemalt.

Seinen Triumph scheint Duccio nicht lange überlebt zu haben. Nach 1313 schweigen die Berichte über sein Wirken. Es ist somit anzunehmen, daß er kaum 55 Jahre alt geworden ist. Seiner Witwe hinterließ er das oben erwähnte Haus, dessen Wert im Jahre 1318 auf 110 Lire geschätzt wird.



Abb. 65. Dombild: Flucht nach Aegypten.

Von einer Thätigkeit des Meisters außerhalb seiner Vaterstadt ist keine Spur vorhanden. Auf die Wandmalerei wird er sich — anders wie Giotto — nicht verstanden und deshalb auch keinen Ruf nach auswärts erhalten haben. Ein frühes, 1278 bezeichnetes Bild ist nach Nancy verschlagen, ein anderes besitzt die Nationalgalerie in London, ein drittes Lord Crawford. In Siena werden ihm verschiedene Gemälde zugeschrieben, aber außer der kleinen Kreuzigung im Hospital von S. Maria della Scala kann kein einziges Anspruch auf Echtheit machen.

Zu seinen Schülern gehört Segna di Tura, von dem ein bezeichnetes Bild, eine Madonna zwischen Paulus und Johannes, in der Akademie (Nr. 40) aufgestellt ist; ebenda sind auch die Bilder der Heiligen Ansanus und Galganus von seiner Hand. Eine in Duccios Art gemalte Madonna mit Kind im Seminar zu San Francesco wird ihm ebenfalls zugeschrieben. — Von Ugolino, dem Neffen Guidos, ist nichts in Siena vorhanden; in seinem „Gang nach Golgatha", in der National-

galerie London, zeigt er sich durchaus als Nachahmer Duccios, hinter dem er aber weit zurückbleibt. In Florenz soll er für Orsanmichele ein Marienbild gemalt haben, das bei einer Feuersbrunst 1308 untergegangen ist. Eine ihm zugeschriebene Krönung der Maria, einst auf dem Hochaltar von S. Maria Novella, befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz.

Der weitaus bedeutendste Nachfolger Duccios ist Simone Martini, dessen Geburt etwa in das Jahr 1285 fällt. Ob er im Schülerverhältnis zu dem älteren Meister gestanden hat, ist fraglich. Soviel geht indes aus der ganzen Art seiner Darstellungsweise hervor, daß er sich zunächst an Duccio anlehnte und einem ähnlichen Schönheitsideal wie dieser nachstrebte. Dabei blieb er aber nicht unberührt von der großen, von Giotto ausgehenden Bewegung, die der Freskomalerei neuen Aufschwung gab und die volle Vermenschlichung der biblischen und legendarischen Gestalten im Leiden und Handeln zum Ziele hatte. Auch Simone war in erster Linie Freskomaler und damit Begründer der historischen Malerschule Sienas.

Von seinen äußeren Lebensumständen*) wissen wir, daß er mit Petrarca befreundet war, um 1317 von König Robert nach Neapel berufen wurde, 1324 sich mit der Tochter des Malers Memmo di Filipucci, Giovanna, verheiratete, von 1333 bis 1339 in Assisi an den Fresken in der Unterkirche von S. Francesco arbeitete, 1339 einem Rufe an den päpstlichen Hof zu Avignon folgte, dort 1344 sein Testament machte und bald darauf gestorben ist.

Vier Jahre nach Vollendung des Dombildes entstand das große Wandgemälde, mit welchem Simone den Ratsaal (Sala del Consiglio) des Stadthauses schmückte (1315), wiederum eine Apotheose der Madonna, eine Verherrlichung der Schutzpatronin der Stadt, die sich gern Civitas Virginis nannte. Aber wie ganz anders erscheint die Auffassung des jüngeren Meisters! Aeußerlich nähert sich die Majestas wieder der byzantinischen Regel: die Himmelskönigin, als solche mit Krone und Prachtgewand angethan, hält das aufrecht stehende Christuskind der ihr huldigenden Schar von Heiligen, Anbetung heischend, entgegen; als Stütze dient ihm das linke Knie und die rechte Hand der Mutter; nach altertümlicher Weise hat es die Rechte zum Segnen erhoben und hält in der linken eine Schriftrolle. Trotz dieses archaischen Zuges berührt uns die Gruppe ungleich sympathischer als Duccios Madonnenbild. Schon daß sie einen freieren Sitz auf einem über dem Boden erhöhten Stufenbau hat, nicht so dicht umdrängt und nicht von einem unschönen Rahmenwerk gedrückt und eingeengt wird, ist ein den Gesamteindruck bestimmender Vorzug. Dazu kommt die zierliche gotische Fensterarchitektur der Rückwand des Thronsessels, die der Gruppe als Folie dient. So hingestellt und eingerahmt bedarf das Göttliche nicht mehr des Uebermaßes an körperlicher Größe, um seinen Vorrang geltend zu machen. Und nun die Madonna selbst, die mit ihrer jugendlichen Holdseligkeit das Auge bestrickt! Sie hat nichts nonnenhaftes, in sich gekehrtes

---

*) Wir folgen hier der trefflichen Monographie von Agnes Gosche: Simone Martini (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. XXVI). Leipzig, 1899.

mehr. Unter dem leichten Kopfschleier quillt das gewellte Haar vor und umrahmt das feine Oval der Wange; unter der freien Stirn leuchten zwei helle Augen; der liebliche Kopf wiegt sich mit nur leiser Senkung auf schlankem Halse; ein reich gemustertes Gewand legt sich mit weichem Gefält um die zarten Glieder.

Der Eindruck des Festlichen, den die Pracht der Gewänder und der reiche Zierrat bewirkt, der über das Ganze verstreut ist, Diademe, Perlschnüre, Heiligen-



Abb. 66. Simone Martini: Mittelgruppe der Majestas im Palazzo Pubblico.

scheine und anderes Beiwerk wird noch erhöht durch den über der Madonna und ihrem himmlischen Hofstaat ausgebreiteten Baldachin, dessen Stäbe von acht Heiligen, zu äußerst von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, gehalten werden. Zu dem Feierlichen gesellt sich mehr noch als bei Duccio das Ceremoniöse, das durch die beiden vorn knieenden und Blumenschalen emporhaltenden Engel ganz besonders accentuiert wird. Die strenge Regelmäßigkeit, mit der die Gruppen rechts und links symmetrisch geordnet sind, springt zwar nicht mehr so scharf ins

Auge, wie auf dem Dombilde, ist aber doch als rituelles Erfordernis aufs peinlichste beobachtet.

Unter dem Throne befindet sich eine in italienischen Vierzeilen gehaltene, nur noch zum Teil lesbare Inschrift, eine Wechselrede zwischen dem Chor der heiligen Gemeinde und der göttlichen Jungfrau, die sich auf den Ort als der höchsten Gerichtsstelle der Republik bezieht:

Ma se i potenti a debil fien molesti
Gravando loro o con vergogne o danni
Le vostre orazion non son per questi
Nè per qualunque la mia terra inganni.

Doch, wenn die Mächtigen die Schwachen kränken
Und sie zu Schaden bringen und zu Schande,
Soll eure Bitte ihrer Schuld nichts schenken,
Noch denen, die verwirren meine Lande.

Das Bild ist nach Art eines Wandteppichs mit einer breiten Borte eingefaßt, deren Füllung sich aus Medaillons mit Brustbildern (Christus, Apostel, Evangelisten), abwechselnd mit einem eine schwarzweiße Kugel einschließenden Rankenornament, dem Stadtwappen und einem steigenden Löwen in rotem Felde zusammensetzt.

Die Urheberschaft Simones ist früher bestritten worden mit Hinweis auf den Umstand, daß ein gewisser Mino, der auch als Vater Simones galt, urkundlich 1289 eine Majestas für das Stadthaus gemalt hat. Dieses Bild ist aber dem zwischen 1297—1299 erfolgten Umbau des Stadthauses zum Opfer gefallen.

Das Fresko hat im Laufe der Zeit viel gelitten, ist auch wiederholt ausgebessert worden, so schon von Simone selbst im Jahre 1321. Seine ehemalige Farbenfrische hat es ebenso wie den eingelegten plastischen Zierat eingebüßt; immerhin läßt es noch die Sorgfalt erkennen, mit der der Künstler die Malerei bis ins einzelne zu vollenden strebte.

Dreizehn Jahre später malte Simone an der der Majestas gegenüberliegenden Wand im Auftrage der Stadt das Reiterbildnis des sienesischen Heerführers Guidoriccio*) dei Fogliani, zur Erinnerung an die Erstürmung der Burgen Sassoforte und Montemassa, mit deren Herren die Sienesen längere Zeit in Streit lagen, eine in kultur- und kunstgeschichtlicher Hinsicht höchst merkwürdige Erscheinung, da es sich um das älteste im monumentalen Sinne behandelte Porträt eines ruhmgekrönten Zeitgenossen handelt. Mit dem Kommandostabe in der Hand, den Blick geradeaus gerichtet, reitet der Held der feindlichen Burg entgegen. Roß und Reiter sind mit dem gleichen Stoff bekleidet, dessen Rautenmuster offenbar eine heraldische Bedeutung hat und auch an der auf dem Turme der eroberten Burg (rechts) flatternden Fahne des Capitano bemerkbar ist. Die landschaftliche Scenerie mit den Burgen und dem Feldlager der Sienesen ist nicht ernst gemeint, nicht als der Wirklichkeit entsprechend gedacht, sie dient nur als Andeutung des Ereignisses, dem die Malerei ihren Ursprung verdankt, verstärkt daneben aber auch den Eindruck der Größe und des Heldenhaften in der trotzigen Gestalt des einsam durch das Feld reitenden Kriegsmannes (Abb. 67).

---

*) d. h. Guido, der Krauskopf.

In den Zeitraum, der zwischen der Majestas und dem Guidoriccio liegt, fällt Simones Thätigkeit in Neapel, wohin ihn vermutlich der kunstsinnige König Robert berief, als er in eine Kapelle von S. Lorenzo ein Gemälde zu Ehren seines heilig gesprochenen Bruders, des h. Ludwig von Toulouse, zu stiften beabsichtigte. Es stellt den Heiligen lebensgroß im Bischofsmantel auf dem Throne sitzend dar, wie er dem vor ihm knieenden Robert die Krone reicht. Das Bild ist leider schlecht erhalten wie fast alles, was von Simones Werken auf die Nachwelt gekommen ist.



Abb. 67. Simone Martini: Guidoriccio dei Fogliani. Pal. Pubblico.

In seiner vollen Bedeutung als Historienmaler erscheint der Meister erst in Assisi, wo er, vermutlich wieder im Auftrage König Roberts, die Martinskapelle in der Unterkirche von S. Francesco mit Scenen aus dem Leben des h. Martin ausmalte. Der Heilige war, wie die Legende erzählt, ein vornehmer römischer Ritter im Dienste Kaiser Valentinians, der, einer inneren Eingebung folgend, das Kriegshandwerk verließ, um sich einem gottseligen Lebenswandel zuzuwenden. Als Ritter stand Martinus in besonderem Ansehen am Hofe der Anjous in Neapel, auf dessen höchsten Punkte dem Heiligen zu Ehren das Kloster S. Martino gegründet wurde. In Neapel wird Simone Gelegenheit gehabt haben, Sitte und Brauch des hohen französischen Adels kennen zu lernen, das Rüstzeug, dessen er sich bei den Fresken in Assisi mehrmals bedient hat. Am auffälligsten erscheint dies bei der Ceremonie der „Schwertleite“. Die feierliche Handlung wird hier

von dem Kaiser selbst vollzogen. Während Valentinian dem jungen Ritter das Schwert umgürtet, erhebt dieser betend die Hände zum Himmel. Ein Knappe befestigt gleichzeitig die Sporen an seinen Fersen. Als Nebenfiguren erscheinen rechts von der Hauptfigur die Spielleute und Sänger, die dem Vorgange die musikalische



Abb. 68. Simone Martini: Schwertleite des h. Martin. Assisi, S. Francesco.

Weihe geben, und links zwei Knappen, von denen der eine den Eisenhut, der andere den Schild trägt. Den Schauplatz bildet eine Bogenhalle ohne Anspruch auf Raumwirklichkeit. Die Figuren lösen sich nicht vom Hintergrunde und voneinander ab, aber sie sind alle bei der Sache; selbst der Mandolinspieler und der ungeschlachte Flötenbläser mit dem pelzverbrämten modischen Spitzhut zeigen Gefühl für ihre Statistenrollen (Abb. 68).

Wir wollen uns an diesem einen Beispiel genügen lassen, um von der von rituellen Vorschriften und traditionellen Typen befreiten Erfindungsgabe des Meisters eine Vorstellung zu gewinnen. In den Gesichtsformen, ebenso wie in der Kleidertracht, strebt Simone mit Erfolg eine gewisse individuelle Mannigfaltigkeit an, der Vorgang ist deutlich erzählt, aber die Beseelung geht nicht tief, die Bewegung und Haltung der Figuren ist unsicher oder steif. Das Beste und Gelungenste ist der überzeugende Ausdruck frommer Hingebung in den Gesichtszügen und den blitzhellen, zum Himmel erhobenen Augen des Heiligen.

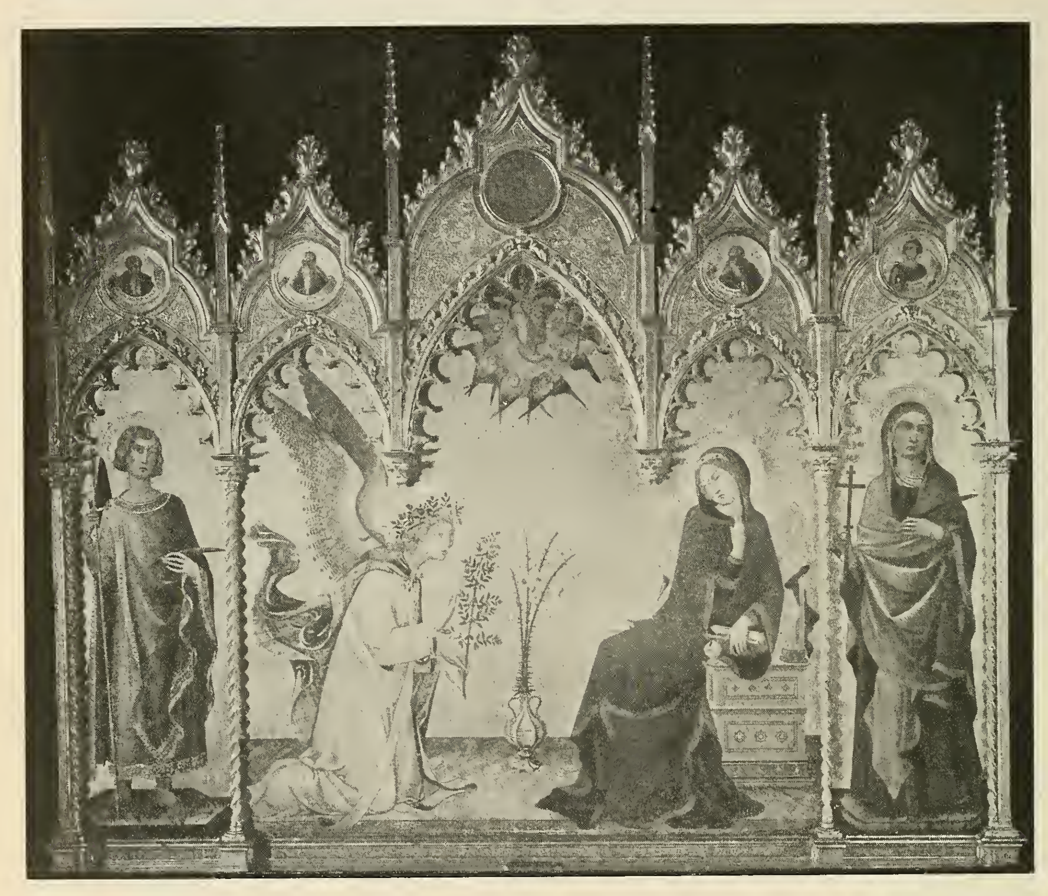


Abb. 69. Simone Martini: Verkündigung Mariä. Florenz, Uffizien.

Zusammen mit seinem Schwager Lippo Memmi, welcher öfters sein Mitarbeiter gewesen ist, malte Simone die 1333 datierte „Verkündigung" in den Uffizien in Florenz (Abb. 68). Ursprünglich für den Dom von Siena bestimmt, wurde sie späterhin, als die Trecento-Bilder der Renaissance weichen mußten, nach der kleinen Kirche San Ansano verschlagen, von wo sie ihren Weg nach Florenz fand. Die ihre rechte Schulter als Schüchternheitsmotiv ungeschickt vorschiebende Madonna und der h. Ansanus in der gotischen Nische zur Linken sind als die schwächeren Bestandteile des Altarwerkes wahrscheinlich von Lippo Memmi, während der Engel

mit dem Olivenzweig und die h. Julitta von Simone selbst herrühren dürften. Eine freie Kopie dieses Bildes, die in der Kirche S. Pietro Ovile zu sehen ist, könnte von Martino di Bartolommeo gefertigt sein, der die allegorischen Frauengestalten an der Decke der Sala di Balia im Palazzo Pubblico gemalt hat und der sich auch in seinen Bildern in der Akademie als ein Nachahmer Simones bekundet.

Ein anderes gemeinschaftlich von Simone und Lippo Memmi ausgeführtes Bild befindet sich im Chor von S. Agostino und stellt den h. Augustin dar, wie er aufmerksam den Engeln lauscht, die ihm etwas ins Ohr flüstern; zu beiden Seiten sind Scenen aus der Legende des Heiligen dargestellt. — Von Lippo findet sich ein beglaubigtes Madonnenbild in der Servitenkirche und ein großes Altarwerk (Nr. 51) in der Akademie. Für das Stadthaus in San Gimignano malte er eine Majestas, eine ziemlich treue Nachbildung der sienesischen Stadtmadonna seines Schwagers. Im folgenden Jahrhundert wurde diese Malerei von dem Florentiner Benozzo Gozzoli restauriert und ergänzt.

Zur Vervollständigung der Uebersicht über die Arbeiten Simones sei noch erwähnt; daß die Hauptteile eines großen für S. Caterina in Pisa gemalten Altarwerks im dortigen Stadtmuseum, ferner einige Andachtsbilder in der Opera des Doms zu Orvieto sich befinden und eine dem Meister wenigstens sehr nahestehende Tafel mit Johannes dem Täufer im Museum zu Altenburg bewahrt wird; einiges andere im Museum zu Antwerpen und im Louvre zu Paris. — Von Simones Thätigkeit in Avignon sind keine beglaubigten Zeugnisse vorhanden. Von den Fresken im Papstpalast daselbst, die mit großer Wahrscheinlichkeit von ihm herrühren, sind nur kümmerliche Reste erhalten. Auch sonst wird mancherlei von des Meisters Hand durch Verderb zu Grunde gegangen sein, denn er war ein vielbeschäftigter, weithin berühmter Künstler. Am meisten möchte man beklagen, daß uns das Geschick nicht das Bildnis der Laura Petrarcas erhalten hat, dessen der befreundete Dichter in einem seiner Sonette dankbar gedenkt:

> Ma certo il mio Simon fù in Paradiso
> Onde questa gentil donna si parte.
> Jvi la vide e la ritrasse in carte
> Per far fede quaggiù del suo bel viso.

> Gewiß, mein Simon stieg zur Himmelshöhe,
> Wohin entrückt war dieses holde Wesen;
> Dort hat ihr Antlitz er sich auserlesen,
> Damit, wie schön es war, die Erde sehe.

Als Simones Schüler gilt Berna, der in der Collegiata zu San Gimignano eine Folge von Passionsscenen gemalt hat, bei denen die genrehaften Einfälle den realistischen Zug der kommenden Zeit ankündigen. In Siena wird ihm ein Madonnenbild in der Confraternità S. Michele (neben S. Donato) zugeschrieben. Auch der uns als Baumeister von S. Giovanni (s. oben S. 45) schon bekannte Giacomo di Mino soll von Simone in der Malerei unterrichtet worden sein.

Ein von ihm bezeichnetes Altarwerk vom Jahre 1362, in der Akademie, stellt die Krönung der h. Katharina von Alexandrien durch die h. Jungfrau unter Assistenz von Engeln und heiligen Frauen (Maria Magdalena, Lucia und Agnes) dar; auf den Flügeln: S. Antonio Abbate und der, wie üblich, in Ritterrüstung dargestellte Erzengel Michael. In der Servitenkirche sieht man von ihm ein sehr beliebtes Madonnenbild, die sog. Madonna di Belverde (Belvedere), ganz sienesisch in der



Abb. 70. Giacomo di Mino: Madonna di Belverde. S. Maria dei Servi.

Süßigkeit des Ausdrucks, der reich gemusterten Gewandung und der ungemein fein vertriebenen Malerei (Abb. 70).

Kaum geringer als Simones Künstlerruhm war der zweier seiner Zeitgenossen, der Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Pietro, der ältere von beiden, wird nicht viel später als 1280 geboren sein, da seiner schon 1305 in den Rechnungsbüchern der Stadt als Empfänger einer Zahlung unter dem Namen Petruccio (der kleine Peter) gedacht wird. Ueber seine äußeren Lebensverhältnisse ist so

gut wie nichts bekannt. Sein Vater, der angeblich Lorenzo Laurati hieß, soll auch Maler und seiner Söhne Lehrer gewesen sein. Das Beste werden beide wohl aus sich selbst gewonnen haben unter den Anregungen, die sie von der Kunst Duccios empfingen und durch das Vorbild, das ihnen einenteils Simone Martini, andernteils Giotto gab; denn Giottos Einfluß wogte auch nach Siena hinüber, obwohl sich die Stadt gegen den Zuzug fremder Künstler durch ein Gesetz abschloß. Diese Abwehr fremden Wettbewerbs hinderte aber die Sienesen nicht, auswärts Verdienst zu suchen, und, wie Simone, fand auch Pietro Lorenzetti Arbeit in S. Francesco zu Assisi, der Stätte, wo erst Cimabue, dann Giotto eine ausgedehnte Thätigkeit entwickelt hatten.

Das frühste auf Bildern Pietros vorkommende Datum ist 1329*). Es findet sich auf einer Madonna in der Kapelle del Martirio di S. Ansano vor Porta Pispini. Die Madonna thront, in steifer Haltung gerade ausblickend, ganz ähnlich wie auf Bildern von Simone oder Lippo Memmi; ein neuer Zug ist aber das überaus lebhaft bewegte Christuskind, das die linke Hand auf das Knie stützt, während es die rechte nach dem neben dem Throne stehenden Propheten Elias ausstreckt; das Kind ist also ein Kind wie andere mehr, es will nicht ruhig sitzen, sondern am Leben auch sein Teil haben.

In demselben Jahre malte der Künstler eine thronende Madonna zwischen zahlreichen Heiligen, „ein sehr schönes" Bild, wofür er 150 Goldgulden erhielt, 50 von der Stadt und 100 von der Bruderschaft der Karmeliter, aus deren Kirche es 1818 nach England verkauft wurde. Nur einige der vermutlich dazu gehörigen Predellenstücke sind noch in Siena (in der Akademie) vorhanden. Verhältnismäßig gut erhalten ist die den Papst Honorius IV. darstellende Scene, wie er im Beisein von geistlichen Würdenträgern den Karmelitern die Ordensregel erteilt. Auf einer anderen Tafel sieht man einen schlafenden Mönch, dem ein Engel im Traume erscheint, einen wasserschöpfenden und einen in einem Buche lesenden Einsiedler, in der Stimmung anklingend an die Schilderung des Eremitenlebens im Camposanto zu Pisa, das unserm Meister von Vasari irrtümlich zugeschrieben wird.

Interessant in Bezug auf die Beihilfe, die Gelehrte den Malern leisteten, in Fällen, wo die ikonographische Ueberlieferung versagte, ist ein Rechnungsvermerk der Bicherna, wonach der Sprachmeister (maestro della gramatica) dafür, daß er die „Geschichte des h. Savinus", die Pietro 1335 zu malen hatte, aus dem Lateinischen in die Volkssprache übersetzte, eine Bezahlung erhielt. Diese „Geschichte" ist ebenso verschwunden. wie das große Fresko über der Thür des Hospitals della Scala, das er der Inschrift**) nach gemeinsam mit seinem Bruder Ambrogio ausgeführt hatte. Von den Fresken, die ihm in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, im südlichen Querschiff, zugeschrieben werden, sind auch nur dürftige Reste sichtbar geblieben, so daß auch hier der feste Anhalt fehlt, um von der Bedeutung des Meisters eine deutliche Vorstellung zu gewinnen. Zudem herrscht unter den

---

*) Die Jahreszahl 1315 auf einer Madonna in den Uffizien zu Florenz ist von einem Restaurator verändert (ursprünglich zweifellos 1340 zu lesen).

**) Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater MCCCXXXV.

Kunstgelehrten Meinungsverschiedenheit über die Urheberschaft, die die einen dem Pietro, die andern dem Ambrogio zuteilen.

In Siena ist außer dem oben erwähnten Tafelbilde von 1329 nur noch eins vom Jahre 1342 als Pietros Arbeit beglaubigt: eine in der Opera des Domes bewahrte dreiteilige, aber scenisch zusammenhängend angeordnete Schilderung der Geburt Mariä: in der Mitte Elisabeth als Wöchnerin im Bette halbaufgerichtet, vor ihr sitzend eine Wärterin mit einem Fächer, im Vordergrunde zwei Wärterinnen im Begriff das Kind zu baden; auf dem rechten Flügel zwei junge Frauen, die Geschenke bringen, schlanke, aber von Gesicht nicht gerade schöne Gestalten; auf dem linken Flügel, der einen Vorraum zu der hochgewölten Wochenstube darstellt, sitzt neben einem bejahrten Hausfreunde Joachim, der wie ein Schwerhöriger sich einer ihm etwas ins Ohr sagenden Magd zuneigt. Die Hauptscene mit ihren typischen Figuren erinnert an das entsprechende Relief an der Domkanzel, die Nebenscene links ist des Meisters freie Erfindung, die in Gebärden und Ausdruck frisch und lebendig wirkt. Die ehemals lichte Färbung ist stumpf und trübe geworden.

Unlängst sind in Siena in S. Maria dei Servi Reste von Fresken aufgedeckt, in denen man die Hand des Meisters zu erkennen glaubt. Es sind Darstellungen des bethlemitischen Kindermords und der vor Herodes tanzenden Salome, welch' letztere eine gewisse Verwandtschaft mit dem entsprechenden Wandbilde Giottos in S. Croce zu Florenz hat. Mit gleichem Rechte werden ihm die Fresken in der Casa Bargagli in Asciano zugesprochen, von denen nur noch die Allegorien der Jahreszeiten (der Winter als alter Mann mit Pelzmütze unter einem von Regen triefenden Schirm, einen Schneeball in der Hand) erhalten sind.

Ambrogio war der begabtere der beiden Brüder; nicht nur an Fertigkeit und Erfindung überragte er Pietro, sondern er besaß auch eine weiter reichende allgemeine Bildung, sofern man dem Zeugnis Vasaris, das bisweilen trügerisch ist, Glauben schenken darf. Danach hatte Ambrogio in seiner Jugendzeit sich mit wissenschaftlichen Studien befaßt. Sie gereichten ihm, wie sein Biograph sagt, während seiner ganzen Lebenszeit so sehr zur Zierde, daß sie ihn nicht weniger als seine künstlerische Thätigkeit liebenswürdig und angenehm im Umgange machten. Er suchte den Verkehr mit wissenschaftlich gebildeten und tüchtigen Männern und fand auch in Staatsangelegenheiten mit Erfolg Verwendung. Nach Vasaris Lobpreisungen, der in ihm den Edelmann gepaart mit dem Philosophen sieht, muß Ambrogio schon ein Stück von einem Renaissancemenschen gewesen sein, der mehr konnte und wußte und höher hinaufstrebte, als die breite Schicht der Gesellschaft, der er angehörte.

Auch Ghiberti, der etwa hundert Jahre später Italien mit seinem Ruhm als Bildhauer erfüllte und in seinem „Kommentar" Nachrichten über die Künstler seiner und der vorausgegangenen Zeit hinterließ, schätzte Ambrogio in hohem Maße. Ganz besonders rühmt er seine Fresken in der Kirche S. Francesco, die vor einigen Jahrzehnten wieder unter der Tünche, freilich nur als Bruchstücke

zum Vorschein gekommen sind und dann, von der Wand abgelöst, in einer Kapelle rechts vom Hochaltar einen neuen Standort erhalten haben. Lassen wir, da er uns eine sehr anschauliche Vorstellung von dem Kunstwerke giebt, Ghiberti selbst reden. Unter seinen zahlreichen Werken, schreibt er, befindet sich bei den Minoriten eine großartige „Geschichte“, die vorzüglich gearbeitet ist. Sie nimmt die ganze Wand eines Kreuzganges ein. Hier ist dargestellt, wie ein Jüngling beschließt Mönch zu werden; wie er Mönch wird und sich von dem Oberen einkleiden läßt; wie er dann mit anderen Brüdern von dem Oberen mit größter Inbrunst die Erlaubnis erbittet, nach Asien zu reisen, um den Sarazenen das Christentum zu predigen. Wie dann die besagten Mönche aufbrechen und zum Sultan gehen. Als sie aber den Glauben an Christus zu predigen begannen, wurden sie ergriffen und vor den Sultan geführt, der sofort den Befehl erteilte, sie an eine Säule zu binden und mit Ruten zu peitschen. Sie wurden nun sogleich angebunden, und zwei Männer begannen die Mönche zu schlagen. Hier ist dargestellt, wie die beiden sie geschlagen haben und nun, von zwei anderen abgelöst, mit den Ruten in der Hand, mit nassen Haaren und schweißtriefend sich erholen. Die Kunst, mit welcher der Meister die Angst und Aufregung dargestellt hat, ist wahrhaft wunderbar. Auch ist das ganze Volk zu sehen, wie es seine Blicke auf die nackten Mönche gerichtet hat. Da sitzt auch der Sultan nach maurischer Sitte. Die Stellungen sind so verschieden, die Kostüme so mannigfaltig: man möchte glauben, die Gestalten seien wirklich lebendig. Jetzt giebt der Sultan den Befehl, sie an einen Baum zu hängen. Es ist dargestellt, wie man nun einen Mönch aufhängt, und wie das anwesende Volk den an den Baum gehängten Mönch reden und predigen hört. Dann befiehlt der Sultan dem Scharfrichter, sie zu enthaupten. Und nun ist geschildert, wie sie in Gegenwart einer zahlreichen Volksmenge zu Pferde und zu Fuß geköpft werden. Da steht der Vollstrecker des Urteils mit zahlreichen Bewaffneten. Hier sieht man Männer und Frauen. Und nach der Enthauptung der Mönche erhebt sich ein düsteres Unwetter mit argem Hagel, Blitz, Donner und Erdbeben. Man meint Himmel und Erde gefährdet zu sehen. Mit großer Furcht suchen alle sich zu bergen; man sieht Männer und Frauen die Kleider über den Kopf ziehen, und Krieger ihre Häupter mit den Schilden decken; dichter Hagel fällt nun auf die Schilde; es ist, als prallte der Hagel, von wunderbarem Sturme getrieben, wirklich von den Schilden ab. Man sieht, wie die Bäume sich bis zur Erde neigen oder brechen, alles scheint zu fliehen. Dem Scharfrichter stürzt das Pferd unterm Leibe und tötet ihn. Viel Volkes ließ sich deshalb taufen.

Von der zuerst geschilderten Scene ist noch so viel erhalten, daß man die Beschreibung Ghibertis daran verfolgen kann. Vor dem auf einem Thronsessel sitzenden Papste kniet ein junger Mönch; daneben sieht man in Begleitung von zwei Kardinälen einen gekrönten Mann, der sich mit trüben Blicken nach dem Knieenden hinwendet, als ahne er das kommende Unheil; im Vordergrunde einige dem Vorgange mit Spannung folgende Franziskaner, Genossen des Jünglings, dessen Schicksal sie zu teilen im Begriff sind; den Hintergrund füllen Männer von verschiedenen Altersstufen und Trachten als teilnehmende Zuschauer. Kräftiger noch zeigt sich das dramatische Element und das Streben nach individueller Charakteristik

in der Marterscene, die im wesentlichen erhalten ist: auf hohem Throne in gotischer Halle der blutdürstige Sultan von Marokko mit dem Schwert über dem Knie, rechts und links davon je eine Gruppe der Gefolgschaft, Männer mit meist widerwärtigen Gesichtszügen, phantastisch kostümiert mit Spitzhüten oder Turbanen. Im Vordergrunde links der Scherge, im Begriff den einen der drei knieenden Mönche zu köpfen, rechts davon die Leichen von drei bereits Hingerichteten und damit das versöhnende Element nicht fehle, in der Nähe des zweiten Schergen, der eben sein Schwert in die Scheide steckt, zwei jugendliche Frauen, die von Mitleid und Entsetzen ergriffen sind. Die künstlerische Weisheit, die den Raum aus-



Abb. 71. Ambrogio Lorenzetti: Martyrium der Franziskaner. S. Francesco.

nutzt, ohne ihn zu beengen, die jeder Figur Bedeutung giebt und das Interesse des Beschauers konzentriert, hat kein Sienese vor ihm und auch in der Folgezeit in gleichem Maße wie Ambrogio an den Tag gelegt (Abb. 70). Das Malwerk dieses Freskos entspricht leider nicht dem Werte der Erfindung, es ist roh und flüchtig, die Zeichnung unsicher und schülerhaft, so daß man annehmen muß, daß der Meister die Ausführung ungeschulten Gehilfen überlassen habe.

Mit ungleich größerer Sorgfalt ist das Wandgemälde der Kreuzigung Christi in einer anderen Kapelle (links vom Chor) ausgeführt. Hier erkennt man noch deutlicher den Dramatiker, der in die Tiefe der Menschenseele hinabblickt; die Teilnahme an dem Vorgange ist in mannigfaltiger Weise abgestuft von dem wilden

Schmerz der Maria bis zu der begeisterten Hingebung des Jüngers, der mit der Hand an die Brust schlagend zu dem Gekreuzigten emporschaut.

Seltsamer Weise knüpft sich der Nachruhm des Meisters nicht so sehr an diese Schöpfungen, in denen der kräftige Atemzug neuen Lebens waltet, als vielmehr an ein Erzeugnis nüchterner Ueberlegung, an das große Wandbild in dem Saal der Neun des Stadthauses, auch Sala della Pace (Friedenssaal) genannt. Es war ihm die Aufgabe gestellt, die Wohlthat einer guten und das Unheil einer schlechten Regierung zu schildern, als eine dauernde Mahnung für die Lenker des sienesischen Staatswesens. Ambrogio war mit diesem Programm auf das Gebiet der Allegorie verwiesen, und es mag ihn gereizt haben, mit Giotto in Wettbewerb zu treten, der zuerst in S. Francesco zu Assisi moralische Begriffe (die Gelübde des Franziskanerordens) personifizierte und diese Personifikationen handelnd auftreten ließ.

Allegorische Gestalten kannte schon die ältere Kunst; wie wir gesehen haben, bediente sich ihrer Niccolo Pisano bei dem Aufbau der Domkanzel. Neben den Kardinaltugenden und ihrem Gegenpart, den Lastern, sind es die Wissenschaften und Künste, die Jahreszeiten u. s. w., die in Einzelgestalten, gemeißelt oder gemalt, einen gewissen Ersatz boten für die mythologischen Vorstellungen des klassischen Altertums. Durch allegorische Umdeutung wurden die heidnischen Gebilde ohne Schwierigkeit für die christliche Welt wieder lebensfähig gemacht. Aber was Giotto z. B. in der „Vermählung des h. Franciscus mit der Armut" versuchte, nämlich Gedankenbilder, die dem Dichter (Dante) oder dem Prediger und Glaubenslehrer (Franciscus) unentbehrlich sind, um der Sprache Schwung und Fülle zu geben, in die sinnliche Anschauung zu übertragen, war ein den Widerspruch in sich selbst tragendes Unternehmen. Die gelehrte Welt von damals hatte offenbar besonderes Gefallen an diesen geistreichen Spielereien mit Gedankendingen, und das Unmalerische daran empfand man um so weniger, als die Malerei selbst noch nicht malerisch geworden war, ihr letztes Ziel, die Illusion, den Anschein der Körperlichkeit im freien Raume zu erwecken, noch nicht erreicht, ja kaum zum Vorsatz erhoben hatte.

Gestalten, deren Beziehungen zueinander nicht ohne weiteres ersichtlich sind, die also erst der Erklärung bedürfen, will man dem Gedanken des Künstlers auf die Spur kommen, sind durchaus unfähig durch ihr bloßes Dasein ästhetische Befriedigung zu gewähren. So erregt auch die Betrachtung der Wandmalerei Lorenzettis auf den ersten Blick mehr Befremden als Bewunderung, und selbst wenn man den Gedankengang der Darstellung mit Hilfe der Beischriften und der symbolischen Zuthaten glücklich entziffert hat, werden die Hieroglyphen doch nicht lebendig genug, um den Eindruck hervorzurufen, den der Künstler beabsichtigt hatte. Bei alledem ist der Versuch, einer politischen Moralpredigt mit Hilfe der Malerei Dauer zu verleihen, eine merkwürdige und für das Staatswesen, dem sie galt, sehr charakteristische Erscheinung.

Dieses Staatswesen erscheint auf dem ersten Bilde veranschaulicht durch die alle übrigen Figuren an Körpergröße weit überragende Gestalt eines greisen gekrönten Herrschers, zu dessen Häupten die Tugenden des Glaubens, der Liebe und

der Hoffnung als geflügelte Genien schweben, zu dessen Füßen die Wölfin mit dem Brüderpaar Romulus und Remus liegt. Ihm zur Seite sitzen auf einer langen Polsterbank, als Ausfluß der guten Regierung oder als dessen Schützerinnen gedacht: Friede, Tapferkeit, Klugheit, Großmut, Milde (Mäßigung) und Gerechtigkeit, charakterisiert durch die ihnen in die Hand gegebenen Symbole. Unterhalb der thronenden Tugenden sieht man, soweit die schlechte Erhaltung des Bildes sie kenntlich macht, eine Gruppe von berittenen Kriegern nebst Gefangenen und Tributdarbringenden als Zeichen der Macht, die die gute Regierung gegen äußere Feinde in der Hand hält. Rechts neben den Tugenden thront majestätisch die Justitia,



Abb. 72. Ambrogio Lorenzetti: Drei Tugenden. Aus dem Wandgemälde im Stadthause.

als die geistige Macht, die das Staatswesen zusammenhält; sie hat den Blick nach oben gerichtet, wo die Weisheit (Sapientia), die Flügel ausbreitend, über ihrem Haupte schwebt. Diese hält die Stange einer Wage, in deren Schalen hinter der Justitia je eine geflügelte Figur steht, wie die Beischrift lehrt, Personifikationen der Justitia distributiva und der Justitia commutativa, Begriffe, die sich etwa mit Kriminal- und Civilrecht decken. Die „urteilende“, Lohn und Strafe austeilende Gerechtigkeit setzt mit der Linken einem knieenden Manne eine Krone auf und köpft mit der Rechten einen Uebelthäter; die „ausgleichende“ Gerechtigkeit hat es ebenfalls mit zwei Männern zu thun; der eine, als Kläger, hält Schwert und Speer, die Werkzeuge der Selbsthilfe, der andere, als Verklagter, eine Kassette in den Händen, jener unwillig, dieser flehend zu der Gerechtigkeit hinblickend. Der Sinn ergiebt sich

aus der langobardischen Rechtsgewohnheit, die Schuld durch freiwillige Genugthuung sühnen zu dürfen (lex talionis). Zu Füßen der Justitia sitzt auf dem unteren Plane die Concordia; sie umschließt mit den Händen zwei Holzstücke, die als die einander widerstrebenden Parteien erklärt werden, und blickt nachdenklich auf eine Schar von Männern, Patriziern in roten, Kleinbürgern in schwarzen Festgewändern, die in feierlichem Zuge von ihrem Sitz aus nach dem graubärtigen Herrschergreise pilgern. Die Gedankenverbindung wird für das Auge noch besonders anschaulich gemacht durch eine Schnur, die von den Gürteln der auf der Gerechtigkeitswage stehenden Genien zweiteilig ausgeht, durch die Hand der Concordia läuft, dann von den Pilgern erfaßt wird und schließlich das Scepter des Herrschers umschlingt. Um den Sinn der Allegorie verständlich zu machen dienen eine Anzahl lateinische Aufschriften und Sinnsprüche.



Abb. 73. Ambr. Lorenzetti: Justitia. Aus dem Wandgemälde im Stadthause.

Im Einzelnen betrachtet gewährt das Werk ungleich mehr Genuß als seinem Gedankeninhalt nach. Man sieht, wie der Meister darauf bedacht gewesen ist, die allegorischen Gestalten nicht bloß äußerlich zu kennzeichnen, sondern auch durch angemessenen Ausdruck zu beseelen. Eine hoheitsvolle Erscheinung ist vor allem die Justitia, durch Anmut ausgezeichnet die lässig auf dem Polster ruhende, behaglich den Kopf stützende Pax (Abb. 16, S. 30), ein edles Frauenbild die ernst blickende Concordia. Wenn auch keine dieser Gestalten unmittelbar an antike Vorbilder erinnert, so ist man doch versucht, bei einzelnen Gewandmotiven an die näheren Beziehungen zu denken, die Ambrogio nach Ghibertis Angabe zur Antike hatte. (Ghiberti selbst hat eine von Ambrogio nach einer antiken Statue angefertigte Zeichnung vor Augen gehabt). Mit wie hellen Augen er aber die Wirklichkeit anschaute, erkennt man aus den mannigfaltigen, offenbar schon porträtartig aufgefaßten Gestalten der der Staatsgewalt huldigenden Bürgerschar.

Noch deutlicher tritt der Wirklichkeitssinn des Meisters in dem zweiten Bilde, auf der rechten Wand, zu Tage, worin er die Folgen einer guten Regierung schildert. Er giebt uns ein Straßenbild seiner Vaterstadt mit dem Dome im Hintergrunde*). Der Schauplatz wird durch eine fröhlich gestimmte Volksmenge belebt. Ein Edelfräulein, so scheint es, zieht mit großem Gefolge als Braut in die Stadt ein; ihr zu Ehren werden Spiele und Tänze aufgeführt. Weiterhin bemerkt man als Andeutung des geistigen Aufschwungs einen Volksredner (Dichter oder Gelehrten), der den ihn umdrängenden Zuhörern einen Vortrag hält. Der von Nahrungssorgen freie Wohlstand der Gemeinde wird durch den Betrieb der Landwirtschaft (Säen, Ernten) und die Einfuhr von Getreide versinnlicht, die Blüte von Handel und Verkehr durch den Zug von Rindvieh und beladenen Maultieren, die Sicherheit auf Feld und Straßen durch eine Jagdgesellschaft, in deren Mitte eine schöne blonde Frau das Auge auf sich zieht. Im Vordergrunde sieht man Bogenschützen, die sonderbarer Weise in einem kleinern Maßstabe gehalten sind als die Figuren des Mittelgrundes. Den Abschluß des Ganzen macht der „maritime Traum" Sienas, der Hafen von Telamone, auf den die Stadt ihre Hoffnung, seemächtig zu werden, gesetzt hatte, ohne freilich je den Traum erfüllt zu sehen. Ohne Allegorie geht es indes auch bei diesen so verständlich gegebenen Volksscenen nicht ab: die „Securitas", ein fliegendes Weib mit einem Galgen, woran ein Bösewicht hängt, schwebt über der Jagdgesellschaft als Kommentar zu dem, was der Künstler hat ausdrücken wollen: Wohlstand gedeiht nur unter wirksamem Schutz der Gesetze.

Auf der rechten Seite der Justitia (links vom Beschauer) wird die schlechte Regierung, die tyrannische Herrschaft vor Augen geführt. Die „Tyrannei" (unter denen man sich auch die Pöbelherrschaft denken kann, unter der Siena zeitweise schwer zu leiden hatte) ist ein Scheusal, mit einer Rüstung und einem blutroten Mantel darüber angethan; das Schreckhafte der Gestalt wird verstärkt durch zwei Hörner am Kopfe und zwei Hauer, die aus dem fletschenden Munde hervorragen; ihre tierischen Gelüste versinnlicht der Ziegenbock, gegen den sie den linken Fuß

*) Auch hier noch nicht mit der jetzigen Fassade. Vergl. S. 44.

stemmt. Ihren Hofstaat bilden die Laster: Grausamkeit, Verräterei, Betrug, Wut, Zwietracht und Krieg. Im Vordergrunde liegt die an Händen und Füßen gefesselte Gerechtigkeit mit wirrem Haar machtlos am Boden. Ueber der „Tyrannei" schweben Habgier, Stolz und Eitelkeit als Gegenbilder der theologischen Tugenden auf dem „guten" Regiment. — Die „Folgen der Tyrannei" sind durch Greuel- und Schreckensscenen veranschaulicht; über dem Stadtthor schwebt die „Furcht", halbnackt und mit gezücktem Schwerte. Der Sinn der Darstellungen wird durch gereimte Inschriften deutlicher gemacht. So besagt das Spruchband, das die „Furcht" hält: „Da in diesem Lande der Eigennutz waltet, ist die Gerechtigkeit von der Tyrannei geknebelt; es schreitet niemand ohne Todesfurcht auf diesem Wege einher, da man außerhalb und innerhalb der Thore auf Raub ausgeht".

Oben schließt ein ornamentierter Fries die Malerei ab, in welchen die allegorischen Figuren der Jahreszeiten eingefügt sind; der „Winter", ein Mann mit Pelzmütze im Schneesturm, ist bezeichnenderweise über dem „schlechten", der Sommer, eine liebliche Mädchengestalt, über dem „guten" Regiment angebracht.

Nur wenige Jahre überlebte Ambrogio die Vollendung seines Meisterwerks. In den Urkunden wird er im Jahre 1345 zuletzt erwähnt. Zwei Jahre später brach die Pest in Toscana aus. Der „schwarze Tod", der über Europa das „große Sterben" brachte, soll allein im Gebiete Sienas an 70000 Menschen hingerafft haben. Auch Ambrogio scheint ein Opfer der fürchterlichen Epidemie geworden zu sein.

Wie wenig die aus seinen Wandgemälden zu dem Volke von Siena redende Mahnung gefruchtet hatte, sollte sich nur zu bald zeigen, nachdem kaum die Not und Kümmernis der Pestjahre überwunden war.

Ganz Italien befand sich damals in einem Zustande der Gährung, schlimmer als je zuvor. Die Lehnsherrschaft, die kaiserliche wie die päpstliche, war vollends in die Brüche gegangen, kaum mehr als der Titel war davon übrig geblieben. Grafen und Markgrafen suchten sich zu unumschränkten Herrschern zu machen, und dasselbe Ziel verfolgten fast überall die Signoren der großen wie der kleinen Städterepubliken. Um ihre und ihres Hauses Herrschaft zu befestigen, scheuten sie vor keinem Mittel der Hinterlist und Gewalt, Mord und Verrat zurück. Die kirchliche Autorität war völlig untergraben, und die Geistlichkeit, tief in die allgemeine Sittenverderbnis hineingerissen, vermochte nichts, um das öffentliche Gewissen zu wecken und zu schärfen. In dem von unmenschlicher Willkür und immer neuen Brandschatzungen zur Verzweiflung gebrachten Volke regte sich Ingrimm und Trotz, aber vereinzelte Aufstände änderten nichts an der Sachlage, sie fielen, wie der von Cola Rienzo 1354 in Rom hervorgerufene, in sich selbst zusammen oder wurden durch die Soldtruppen der Gewaltherren zu Boden geschlagen.

Die erfolgreichsten, schlauesten und zähesten dieser Machthaber waren die Visconti von Mailand, die unter dem Reichsvikar Matteo (seit 1311) ihre Herrschaft befestigt und trotz aller Zwischenfälle, die sie zeitweilig mit Kerker und Tod bedrohten, trotz des oft arg gestörten Familienfriedens zu behaupten wußten, bis auf Matteos Enkel Giangaleazzo, der 1395, nachdem er Verona und Vicenza unter seine Botmäßigkeit gebracht hatte, von Kaiser Wenzel als Herzog anerkannt und bestätigt wurde.

Gegen die wachsende Macht der Visconti stemmten sich die von ihr bedrohten Städte und kleineren Gewaltherrscher, ebenso das nach Avignon exilierte Papsttum. Die durch die gemeinsame Gefahr zusammengeführten Mächte suchten einen Stützpunkt an Karl IV. Der deutsche König hielt aber nichts von der Politik der Hohenstaufen, und wenn er gleichwohl mit einem Heerhaufen über die Alpen zog, so geschah es nur, um sich des äußeren Ansehens willen in Rom die Kaiserkrone aufs Haupt setzen zu lassen, nebenbei auch Geldgeschenke für Bestätigung und Verleihung von Privilegien und Titeln mit leichter Mühe einzuheimsen.

Im Jahre 1354 erschien Karl IV. mit einer Heerschar in der Lombardei, in ähnlicher Weise, wie einst Heinrich VII. von Dante, so von Patrarca als der Retter aus der Not begrüßt. Der vermeintliche Retter war aber nur darauf bedacht, für mäßigen Einsatz großen Gewinn zu machen. Die klingende Münze, die er bei den Visconti vorfand, bewog ihn zu einem vorsichtigen Verhalten gegenüber den Herren von Mailand, und ohne Schwertstreich zog er weiter nach dem Süden.

Die Regierung der Neun, die bis dahin in Siena ihres Amtes im guten Sinne gewaltet hatte, hielt es für ratsam, den Kaiser durch eine Gesandtschaft in Pavia begrüßen und ihn zum Besuche der Stadt einladen zu lassen. Als Karl dieser Einladung (1355) entsprach, wurde er mit großem Jubel von der Volksmenge empfangen, merkte aber aus dem hier und da laut werdenden Zurufe „Tod den Neunern", daß eine bedenkliche Gärung in den Massen Platz gegriffen hatte, und lehnte deshalb vorsichtigerweise die Annahme der ihm von den Noveschi angebotenen Schlüssel der Stadt ab. Das zweideutige Verhalten des Kaisers ermutigte die Partei der Unzufriedenen; es kam zu offenem Aufruhr, der damit begann, daß die Urkunden, um deren Bestätigung der Kaiser von den Neunern angegangen war, auf dem Stadthause zum Fenster hinausgeworfen, vom Pöbel aufgefangen und am Schwanze eines Esels durch die Straßen geschleift wurden. Die Neuner und ihr Anhang mußten ihr Heil in der Flucht suchen und Haus und Eigentum der plündernden Menge überlassen.

Die Frucht dieser Umwälzung war ein gemischtes Regierungssystem, an dessen Spitze zwölf Vertreter der oberen und zwölf der unteren Stände, diese kurzweg Dodici genannt, traten. In der Hand dieser Dodici lag aber bald die eigentliche Führung und Gewalt. Ruhe und Frieden war dem Gemeinwesen dabei nicht beschieden. Nach kaum zwölf Jahren (1368), als Karl IV. wieder nach Italien zog, um aus der Verleihung von Titeln und Würden klingenden Nutzen zu ziehen, hielten die vertriebenen Patrizier ihre Zeit für gekommen. Die Dodici waren unter sich uneinig geworden und hatten auch infolge ihrer Mißwirtschaft den Halt im niedern Volke verloren. Eine neue Regierung wurde eingesetzt, in der die Nobili das Uebergewicht hatten. Die alte Eifersucht unter den vornehmen Geschlechtern brachte indes auch diese Regierung bald zu Falle. Die Schuld daran trugen die Salimbeni, die sich auf Seite der Popolani warfen und, mit den ehemaligen Dodici im Bunde, den Kaiser um Beistand anriefen. Dieser schickte denn auch seinen Vikar, Malatesta von Rimini, mit 700 Reitern, mit deren Hilfe die Stadt rasch „beruhigt" wurde. Die Führer der Nobili wurden, so weit man ihrer habhaft werden konnte, eingefangen, gefoltert und geköpft. Als Lohn für die den

Salimbeni und ihrem Anhang geleisteten Beistand erhielt der Kaiser ein ansehnliches Geldgeschenk und, wie es heißt, wurde auch die von ihm in Florenz versetzte Krone von zwei sienesischen Kaufleuten um 1650 Goldgulden eingelöst. Als Karl IV. darauf selbst nach Siena kam, wurde er mit allen äußern Ehren empfangen, konnte aber nicht hindern, daß ein neuer Volksaufstand sich erhob, bei dem die Nobili die Hand im Spiele hatten, er selbst aber, nachdem Malatesta sich der Wut der Menge durch die Flucht entzogen hatte, im Palast der Salimbeni Zuflucht suchen mußte (18. Januar 1369). Dort Tage lang belagert, entkam er endlich als geschlagener Mann, verstand es aber doch, der Stadt für die Verleihung der Reichsunmittelbarkeit ein Beneficium von 20 000 Goldgulden abzunehmen.

Der politische Wirrwarr nahm in Siena nach abermaliger Einsetzung der Dodici seinen alten Gang. Auch an Belästigungen von außen fehlte es nicht, seit viele der um ihren Landbesitz gekommenen Adligen das Kriegshandwerk an der Spitze von Söldnerbanden auf eigne Faust betrieben und auf Raub und Plünderung ausgingen. Die Städte suchten diese Raubritter allgemach lieber durch Geld abzufinden, als ihnen mit Waffengewalt entgegenzutreten, ein Zeichen, daß das Bürgertum viel von seinem früheren moralischen Halt eingebüßt hatte. In einem Falle hatten sich aber die Sienesen doch noch selbst aufgerafft und, unterstützt von einer ihnen von dem in Rom residierenden Kardinallegaten Albornoz zu Hilfe gesandten deutschen Reiterschaar, die von einem gewissen Capello geführte Bande bei Torrita (1363) gesprengt und vernichtet.

Dieses Ereignis ließ die Commune in der Sala del Consiglio des Palazzo Pubblico von dem Maler Lippo Vanni durch ein Wandgemälde verewigen, das nur zu deutlich den Verfall der Malerei kennzeichnet, wenn man mit den gegenüber befindlichen Fresken Simones den Vergleich zieht. Schlimmer noch ist es freilich um das hundert Jahre später von Giovanni Ghini gemalte Schlachtenbild nebenan bestellt, worin ein Sieg der Sienesen über die Soldtruppen der Florentiner bei Poggibonsi (1479) dargestellt ist.

Es ist nicht zu verwundern, daß in seinem durch zügellose Banden, wie die Compagnia del Bruco, fortwährend ins Schwanken gebrachten Gemeinwesen die Kunst keinen Nährboden fand. Maler freilich gab es noch genug in der Stadt, denn die 1355 neu organisierte Gilde zählte an sechzig Mitglieder. Das Parteiwesen griff indes auch innerhalb der durch ein Statut geeinten Künstlerschaft platz; Maler und Bildhauer wandten der Vaterstadt den Rücken oder beteiligten sich mit den Waffen in der Hand an den Straßenkämpfen, deren einziges Ziel die Gewalt und mit ihr die Ausbeutung des Staatssäckels war. Dies wüste Treiben nahm zuletzt ein Ende mit Schrecken, als 1399 Giangaleazzo Visconti die eiserne Faust auf die Stadt legte. Die Anerkennung der erblichen Herrschaft erzwang der gefürchtete Tyrann leichthin von einem Pöbel, der diesen Akt des Selbstmords mit ausgelassenen Lustbarkeiten feierte. Als die Herrlichkeit der Visconti in Mailand mit dem Tode des Giangaleazzo (1402) zu Ende ging, herrschte abermals eitel Freude in Siena, das Banner der Freiheit wurde wieder entfaltet, bis Florenz einschritt und der Stadt eine neue, von der mächtigen Rivalin abhängige Regierung gab. Schon damals wäre es um die Selbständigkeit der Stadt geschehen, wenn

die Florentiner sich nicht so vieler Feinde zu erwehren gehabt hätten und ihr eignes Gemeinwesen nicht so oft von innern Unruhen erschüttert worden wäre. Noch weit über hundert Jahre fristete Siena sein friedloses Dasein, um dann in die neubegründete Monarchie der Medici mit den übrigen Städten Toscanas einverleibt zu werden.



Abb. 74. Andrea Vanni: Heilige Katharina. S. Domenico.

Es ist keine erfreuliche Aufgabe, der Entwickelung der sienesischen Malerschule, die so glänzend ins Leben eingetreten war, über den Tod Ambrogio Lorenzettis hinaus nachzugehen, da von einer Entwickelung kaum die Rede sein kann. Bis tief in das 15. Jahrhundert hinein bewegt sich die Malerei in ausgetretenen Geleisen. Es kommt noch manches Schöne und Anziehende auf dem Gebiete des kirchlichen Andachtsbildes zu Tage, aber selten etwas, was durch Originalität anspricht und erfreut. Die wenigen Maler, die über die symmetrisch angeordnete Zusammenstellung heiliger Gestalten hinausgehen, die Charakter und Bewegung geben wollen und das Bedürfnis fühlen neu zu sein, sind den Florentinern gegenüber schwache Talente ohne kräftigen Wirklichkeitssinn. Sie verfügen nur über eine geringe Scala der Seelenstimmungen, und der sanfte, bis zum Süßlichen gehende Ausdruck frommer Schwärmerei zieht sich durch fast alle ihre Werke, ähnlich wie bei den Schöpfungen der ihnen verwandten umbrischen Malerschule.

Wir werden uns in Anbetracht dieses abgegrenzten, von der realistischen Strömung der Schule Giottos blos obenhin berührten Wesens der sienesischen Malerei darauf beschränken müssen, nur den wenigen Meistern unsere Aufmerksamkeit zu schenken, die sich um eines Hauptes Länge über den allgemeinen Durchschnitt erheben.

Als der älteste in der Reihe erscheint Andrea Vanni, ein älterer Bruder des oben erwähnten Lippo, geboren um 1320 und 1414 gestorben. Man weiß von ihm, daß er mit der Katharina von Benincasa (vergl. S. 32) befreundet war und mit ihr, als er in Staatsangelegenheiten sich in Avignon aufhielt, im Brief-

wechsel stand. Sie nennt ihn ihren dolce fratello in Gesù und ermahnt ihn gelegentlich demütig zu sein und sich von allem Ehrgeiz frei zu machen. Andrea wird also wohl einer der Künstler gewesen sein, die, wie wir wissen, an der Parteiwirtschaft in seiner Vaterstadt thätigen Anteil hatten. Man glaubt, daß Vanni die Züge seiner frommen Freundin in einem Bilde festgehalten habe, das sich in S. Domenico befindet; sie trägt das Ordensgewand, hält in der Linken, als Zeichen der Unschuld, einen Lilienstengel und reicht einer Bußfertigen die Hand



Abb. 75. Taddeo di Bartolo: Triptychon. Akademie.

zum Kusse (Abb. 73). Bedeutender, wenn auch ebenso vom Geist der Askese angehaucht, ist Vannis Altarwerk in S. Stefano im Jahre 1400: eine Madonna mit dem segnenden Christkinde, auf den Flügeln vier Heilige. Die Predella mit einer Kreuzigung und Scenen aus der Legende des h. Stephanus hat ein Schüler Vannis, Giovanni di Paolo, später angefertigt. Als Zubehör (Kopfstück) zu dem Altar wird eine Kreuzigung in der Akademie (Nr. 59) angesehen.

Der aus der Schule des Ambrogio Lorenzetti hervorgegangene Bartolo

di Fredi († 1410) hat sich in der Collegiata zu San Gimignano in Fresken versucht, aus denen hervorgeht, daß er seinem Vorgänger nur die Aeußerlichkeiten abgesehen hat. Bei Andachtsbildern kam er weniger in Gefahr zu karikieren, und wer an hellem Farbenglanz sein Genüge hat, mag in der Akademie die stattliche Reihe seiner Malereien mustern, unter denen die mit Zuhilfenahme der Schreibfeder als Schriftsteller unterschiedlich charakterisierten Evangelisten mehr verwunderlich als erbaulich wirken.

Von der Natur reicher begabt waren die Schüler Bartolos, Taddeo di Bartolo, dessen Thätigkeit bis 1422 nachweisbar ist, und Domenico (Ghezzi)



Abb. 76. Taddeo di Bartolo: Abschied der Maria von den Aposteln.

di Bartolo, der bis 1444 lebte. Taddeo erwarb seinen Ruf außerhalb seiner Vaterstadt in Perugia und Pisa, wo er als Freskomaler thätig war. Was in Siena von seiner Hand zu sehen ist, stammt aus seinen späteren Lebensjahren, wie das noch ganz in alter Weise behandelte Triptychon in der Unterkirche des Spitals von 1400, und ein 1409 gemaltes ebenfalls dreiteiliges Altarbild in der Akademie mit einer Verkündigung als Hauptbild und den Heiligen Cosmas und Damianus auf den Flügeln (Abb. 75).

Im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zeigt sich wieder etwas von öffentlicher Kunstpflege in Siena. Man ist darauf bedacht, weiter für den Schmuck des Stadthauses zu sorgen. Von Florenz kam 1407 der aus Arezzo gebürtige Spinello, einer der handfertigsten unter den Nachfolgern Giottos, um die Wände

des Priorensaales (Sala della Balia) zum Ruhme Papst Alexanders III. mit Fresken zu bemalen, von denen schon oben (S. 20) die Rede war. Der „Einzug des Papstes in Rom“ (Abb. 11) ist das beste Stück des Cyklus, flott gezeichnet und lebendig vorgetragen, wohl auch das einzige von des Meisters eigner Hand. Neben ihm in der oberen Kapelle des Stadthauses arbeitete Taddeo, dem die Ausmalung des kleinen Heiligtums ganz nach eignem Gutdünken übertragen worden war. Daß er sich dabei als ein Mann von Geist und Phantasie erwiesen habe, kann man nicht behaupten. Der Gedanke, durch Vorführung berühmter römischer Staatsmänner (Scipio, Curius Dentatus, Cato und Cicero) den Staatslenkern Sienas einen Spiegel vorzuhalten, ist ebenso ärmlich wie der mittelalterliche Aufputz dieser Römer von einer unfreiwilligen Komik, die freilich von den Zeitgenossen nicht als solche empfunden wurde. Auch an den Göttern Mars, Jupiter, Minerva und Apollo und an dem h. Cristophorus wird man wenig Freude haben, am ehesten noch die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Großmut genießbar finden. Besser liegt ihm die kirchliche Ueberlieferung zur Hand. In der Verkündigung Mariä hoch oben über dem Altarbilde bleibt er der sienesischen Vorliebe für das Holdselige getreu. Dasselbe gilt von den musizierenden Engeln am Gewölbe und den „Tugenden“, die in Gestalt anmutiger Jungfrauen die Zwickel füllen. Der Fensterwand gegenüber sind Scenen aus der Marienlegende geschildert, die die geringe Befähigung des Künstlers, die Handlung zu konzentrieren und auf den springenden Punkt hinzulenken, auffällig genug machen (Abb. 76).



Abb. 77. Domenico di Bartolo: Madonna mit Engeln. Akademie.

Von Domenico di Bartolo trägt eine Madonna mit Engeln in der Akademie das frühste bekannte Datum: 1433. Die Köpfe zeigen eine etwas andere Bildung, sind rundlich und voll geformt; Maria scheint im Halbschlaf versunken und sitzt mit einer wunderlich gezwungenen Beinstellung auf einem niedrigen Polster. Die Modellierung läßt die Formen plastischer hervortreten, ist also ein Anzeichen des ernsteren Naturstudiums, dem die bereits im frischen Zuge vorwärtsstrebende Renaissance huldigt (Abb. 77). Um vieles deutlicher zeigt sich der Einfluß der durch den Vorgang Masaccios in Florenz in neue Bahnen gelenkten malerischen Auffassung

in den Fresken, mit denen Domenico neben einigen geringeren Genossen einen Krankensaal (Pellegrinajo) des Hospitals der Scala verzierte (1440—1443). Von Domenico rühren die drei Bilder auf der Wand rechts vom Eingang (die Hochzeit der Findlinge, die Armen- und die Krankenpflege) her. Auf der Wand links vom Eingange verdankt der „Besuch des Bischofs“ und die „Einkleidung des Rektors“ seiner Palette den Ursprung. Der „Besuch“, den der um die Erweiterung



Abb. 78. Domenico di Bartolo: Besuch des Bischofs im Hospital der Scala. S. Maria della Scala.

der Anstalt verdiente Bischof dem Kloster abstattet, wird in einer reichen, lebhaft bewegten Scene vor Augen geführt (Abb. 78). Die Darstellung ist besonders interessant teils wegen des sich perspektivisch vertiefenden scenischen Hintergrundes mit seiner hochragenden Architektur, die, wenn auch dilettantisch behandelt, doch als ernste Wirklichkeit angesehen sein will, teils wegen der Reitergruppe im Vordergrunde, in deren Mitte der Bischof auf seinem sich bäumenden Rosse heransprengt. Vergleicht man damit die weiter unten zu besprechenden Wandbilder Pinturicchios in der Libreria

des Doms, insbesondere die „Abreise des Aeneas Sylvius", so erklärt sich leicht der Ursprung der Erzählung, daß der berühmte umbrische Meister jener Malerei seine besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung geschenkt habe. — Von den übrigen Fresken ist die „Erteilung der Privilegien durch Papst Martin III." eine schwache Arbeit des Priamo della Quercia, ebenso „der Erweiterungsbau des



Abb. 79. Pinturicchio: Abreise des Aeneas Sylvius. Dombibliothek.

Spitals". Die „Einkleidung des Rektors" zwischen diesen beiden rührt wieder von Domenico her. Der Schauplatz der Ceremonie ist eine mächtige gotische Halle, durch die hindurch und über die Gruppen im Vordergrunde hinweg der Blick auf eine Hinterwand fällt, die sich über einer Freitreppe erhebt und aus zwei hohen romanischen Portalen in der Mitte und zwei niedrigeren an den Seiten zusammensetzt. Das eine Portal ist als Nische gestaltet und umschließt die marmorne

Bildsäule einer Madonna. Aus den andern Portalen treten verschiedene unbeteiligte Zuschauer in der Zeittracht hervor, Frauen, Männer, Kinder: ein Stück sienesischen Straßenlebens. Auf das reiche bauliche Gerüst hat der Künstler, wie bei dem „Besuch“, allen Fleiß verwendet, und es überwiegt so sehr durch sein Höhenmaß, daß der Vorgang, den es umschließt, fast als das Nebensächliche erscheint. Die perspektivische Vertiefung des Raumes kommt in den Maßen und Linien deutlich zur Geltung, wenn auch die mathematische Grundlage dafür noch nicht vorhanden ist. An den baulichen Zierformen ist die Einwirkung der florentiner Frührenaissance unverkennbar, so in den Porträtmedaillons der niedrigen



Abb. 80. Vecchietta: Madonna in der Glorie. (Obere Hälfte.) Pienza, Dom.

Attika, die über dem Gebälk des den Vordergrund überspannenden Bogens angeordnet ist. Noch stärker tritt diese Einwirkung an dem breiten Rahmen zu Tage, mit dem das Bild zur Verstärkung des reichen Gesamteindrucks eingefaßt ist: einem Rundbogen über Wandpfeilern, deren in eine Muschelkappe auslaufende Nischen die nackten Standbilder des ersten Elternpaars, links Eva, rechts Adam, umschließen; gemalte Skulptur ist auch das Füllwerk des Bogens, verschlungene Akanthusranken mit nackten Kinderfiguren (Putten) dazwischen, offenbar eine Reminiscenz an die Pilasterstreifen des Südportals der florentiner Kathedrale.

Den Schluß der stellenweise arg beschädigten Bilderreihe macht eine von dem als Bildhauer schon ganz auf dem Boden der Renaissance stehenden Lorenzo Vecchietta: die heil. Jungfrau empfängt die auf der Himmelsleiter emporsteigenden

armen Kindlein. Das Beste, was er als Maler geleistet hat, ist ein Altarbild im Dom zu Pienza, eine himmelanschwebende (Assunta) Kolossalfigur der von Engeln gekrönten Madonna, die segnend ihre Hand über die zu ihr emporschauenden Menge ausstreckt (Abb. 80). Weniger ansprechend ist seine auf eine Wand des Standesamtes im Stadthause gemalte Madonna del Manto oder del Popolo, d. h. die ihren Mantel schützend über das Volk ausbreitende Maria.



Abb. 81. Sano di Pietro: Madonna mit Heiligen. Akademie.

Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts trat in Siena ein eifriger Bußprediger auf, der später zum Heiligen erhobene Bernardino aus dem edlen Geschlecht der Albizzeschi. Ergriffen von dem allgemeinen Jammer, den die Ruchlosigkeit der Mächtigen, die unersättliche Genußsucht, die gewissenlose Gier nach Geld und Gut, die ewigen Kriegswirren und Unruhen, im Verein mit verheerenden Epidemien zum Gefolge hatten, schloß er sich den Büßern an, die ihr Heil in dem bessern Jenseits suchten und durch Selbstkasteiung die Gnade des Himmels zu verdienen hofften. Das Memento mori, die letzten Dinge, das Jüngste Gericht mit Hölle und Fegefeuer, erfüllten seit den Pestjahren des 14. Jahrhunderts die Volksseele mit Schaudern, und was der Phantasie der Bußprediger entsprungen,



Abb. 82. Giovanni di Paolo: Jüngstes Gericht. Akademie.

gewann sichtbare Gestalt in der Malerei, vor allem in dem als Trionfo della Morte weltberühmten Wandgemälde des Camposanto zu Pisa.

Bernardino stammte aus dem Städtchen Massa, wo er im Sterbejahr der h. Katharina 1380 geboren wurde. Im Alter von 22 Jahren entsagte er der

Abb. 83. Benvenuto di Giovanni: Triptychon. Akademie.

Weltlust, verschenkte Hab und Gut und trat in den Bettelorden des h. Franz von Assisi. Der Legende nach soll die unmittelbare Veranlassung zu diesem Schritt ein junges Mädchen gewesen sein, das, seine Liebe verschmähend, den Schleier genommen hatte. Ehren und Würden von sich weisend, beschloß er sein Leben in einer Einsiedelei vor der Porta Ovile, wo er 1423 den Grund zu einer Klosterkirche, der Osservanza, legte.



Abb. 84. Giovanni di Paolo: Madonna del Manto. Servitenkirche.

Der neue Heilige hat der sienesischen Kunst keinen neuen Inhalt verschafft, wenigstens soweit es sich um erzählende Schilderungen handelt; nur auf Andachtsbildern vermehrt er die Reihe der älteren sienesischen Ortsheiligen. Sano di Pietro (1406—1481), der die Heiligenmalerei in in alter Weise fortsetzte und eine betriebsame Werkstatt unterhielt, hat sich des Bernardino besonders angenommen und dabei zweifellos seine Rechnung gefunden. Gewöhnlich wird der weltflüchtige Klausner als ein vergrämter alter Mann mit eingefallenen Backen dargestellt, der

sein Schibboleth, ein durch ein Kreuz geteiltes Monogramm Christi (Christus, Jesus, Salvator), dem Beschauer vor Augen hält. Der Typus ist möglicherweise von Sano erfunden und dann einer der wenigen originellen Gedanken, über die er verfügte. So erscheint St. Bernhardin als Flügelheiliger auf einem mit mehr als gewöhnlicher Sorgfalt im einzelnen durchgeführten Triptychon (Nr. 15) in der Akademie, als Gegenbild des h. Franz, der sich durch ein aufgeschlagenes Buch als



Abb. 85. Matteo di Giovanni: Madonna vom Schnee. S. Maria delle Nevi.

Schriftgelehrter bekundet (Abb. 81). Die Begleiterinnen der thronenden Jungfrau sind die Heiligen Agnes und Katharina von Alexandrien; in den leeren Feldern zwischen Rahmen und Bild eine ganz en miniature behandelte Verkündigung. — Den Tafelbildern Sanos und seiner Werkstatt begegnet man in Siena nur zu oft, die Akademie zählt allein an dreißig; eine ausnahmsweise al fresco gemalte Madonna, im Erdgeschoß des Stadthauses, trägt nicht dazu bei, unsere Wertschätzung des Meisters zu erhöhen.

Zu der Zahl dieſer im 14. Jahrhundert ſteckengebliebenen Maler gehört auch Stefano di Giovanni, genannt Saſſetta, der 1450 ſtarb, ferner Giovanni di Paolo (bis 1483), der ſich außer an Madonnenbildern auch an einem „Jüngſten Gericht“ (etwa hundert Jahre nach der großartigen Darſtellung im Campoſanto zu Piſa) verſucht hat, einem Werke von ärmlicher Erfindung, das die Hilfloſigkeit des Künſtlers gegenüber ſeiner Aufgabe nur zu deutlich bekundet. In der Akademie, wo ſich die auch äußerlich verkümmerte Malerei befindet, iſt dieſer Dutzendmaler reichlich vertreten. Eine Madonna, del Manto (Abb. 82), in S. Maria dei Servi verdient mehr ihres reichgeſtickten Prachtgewandes wegen als



Abb. 86. Matteo di Giovanni: Heilige Barbara. S. Domenico.

um ihres ſeeliſchen Ausdrucks willen der Beachtung empfohlen zu werden. — Erquicklicher ſind die Andachtsbilder des Matteo di Giovanni di Bartolo aus Borgo San Sepolcro, wo er 1420 geboren wurde. Er gehörte ſeit 1460 der Hieronymus-Brüderſchaft des Marienſpitals an und ſtarb 1495. Obwohl die „Entdeckung des Menſchen und der Natur“, um mit Burckhardt zu reden, auch auf dem Gebiete der Kunſt längſt ihre Früchte gezeitigt hatte, hielt er an dem ſieneſiſchen Kloſterſtil feſt. Wo er ſich darüber hinauswagt und bewegtes Leben geben will, wie bei der Darſtellung des bethlehemitiſchen Kindermords, verſagt ihm die Palette. Er ſelbſt muß die Unzulänglichkeit ſeines Vorſtellungsvermögens aber nicht empfunden haben, da er die brutale Scene verſchiedene Male zum Vorwurf genommen hat (u. a. in S. Agoſtino und in der Serviten-

kirche). Sein schönstes, durch die vielen, die h. Jungfrau mit Schneebällen beschenkenden und darob seelenvergnügten Engelkinder ausgezeichnetes Altarbild befindet sich in der Kirche der Schneemadonna, Madonna delle Nevi, „eine Rose, umschlossen von einem Kranz duftiger Maiglöckchen“ (Abb. 85). Der in altertümlicher Haltung thronenden Maria zur Seite stehen Petrus und Paulus in ernster Würde; vor ihr knieen, andächtig aufblickend, die Heiligen Ambrosius und Katharina von Alexandrien. Die drei Bildchen der Predella beziehen sich auf das hübsche Märchen vom Schneewunder und den damit in Beziehung stehenden Bau von S. Maria Maggiore in Rom. Das Bild ist 1477 gemalt. Aus dem Jahre 1479 stammt ein Altarbild in S. Domenico (linkes Querschiff), die h. Barbara mit zwei musizierenden Engeln und den heiligen Frauen Katharina von Siena und Maria Magdalena,



Abb. 87. Girolamo di Benvenuto: Madonna in der Glorie. Fontegiusta.

beide durch Liebreiz der Hauptfigur überlegen, die ihren Turm ängstlich auf dem Knie zu balancieren scheint (Abb. 86). In der Lünette darüber eine Anbetung der Könige. Die Akademie besitzt von Matteo eine Anzahl Madonnen, die kleine Kirche Santa Eugenia vor Porta Pispini eine h. Familie.

Vollends abgeschwächt erscheint die Lebenskraft der sienesischen Heiligenmalerei in den letzten Ausläufern der Schule. Kaum mehr als der äußerliche Prunk ist davon übrig geblieben; die Heiligen sind weltlicher aber nicht liebenswürdiger geworden und müssen durch vornehmes Auftreten ersetzen, was ihnen an innerem Gehalt mangelt. Zu diesen Ausläufern gehören als die verhältnismäßig bedeutendsten Benvenuto di Giovanni (1436—1518) und dessen Sohn Girolamo di Benvenuto (1470—1524). Ein ganz archaistisch mit Goldgrund aufgeputztes Triptychon von Benvenuto sieht man in der Akademie (Nr. 39, Abb. 83), wo sich auch ein gemeinsames Werk von Vater und Sohn, eine Himmelfahrt Christi

(Nr. 37), und eine Schneemadonna von Girolamo befindet. Von sonstigen Arbeiten Girolamos ist das Lünettenbild im Hochaltar der Fontegiusta, eine Madonna in der Glorie, besonderer Beachtung wert: zur Rechten und Linken der aufwärtsschwebenden Himmelskönigin eine Gruppe anmutiger, jungfräulicher Engel, singend und musizierend, und darüber eine muntere Schar geflügelter Putten (Abb. 87); ferner die Fresken, Kreuzigung und Auferstehung Christi, in S. Eugenio vor Porta S. Marco.



Abb. 88. Andrea di Niccolo: Madonna mit den Heiligen Crispin und Crispinian. S. Mustiola.

Wenn es noch eines besonderen Dokuments für den traurigen Verfall der sienesischen Malerei gegen Ende des 15. Jahrhunders bedürfte, so könnte ihn Andrea di Niccolo mit seiner Madonna zwischen den Heiligen der Schuhmacherzunft, Crispin und Crispinian, in S. Mustiola liefern. Dafür, daß man in Siena selbst der heimischen Malerei nicht viel mehr zutraute, spricht laut genug die Berufung fremder Meister wie Pinturicchio und Signorelli.



Abb. 89. Quercia: Grabmal der Ilaria Giunigi. Dom zu Lucca.

5. Jacopo della Quercia und die Frührenaissance.

Wir sind der Zeit weit vorausgeeilt, wo der größte Bildhauer Sienas und der trefflichsten einer unter den Stürmern und Drängern des 15. Jahrhunderts zur Höhe seines Ruhmes aufstieg.

Fast noch überraschender als das Auftreten Duccios am Beginn des 14. Jahrhunderts ist die Erscheinung des Jacopo della Quercia an der Schwelle eines neuen Zeitalters*). Ein einsamer, alles Fremde abweisender Mann steht er da, und die Wurzeln seiner Kraft saugen sich mit Mühe fest an dem sterilen Boden seiner Heimat. Was er von der Vergangenheit ererbt, galt ihm wenig, und der Folgezeit hat er nichts hinterlassen, womit ein Nachkömmling hätte wuchern können. Was er anstrebte, liegt weit ab von den Zielen des sienesischen Kunstsinnes: die Beseelung des menschlichen Leibes von innen heraus und die Erhebung des Naturwahren in die Sphäre des Heldenhaften oder Patriarchalischen. Seine Gestalten durchzuckt der geistige Funke, der sie belebt, vom Kopf bis zu den Zehen; selbst der leblose Stoff, die Gewandung, muß den Eindruck verstärken helfen, auf

*) Benutzt wurde die geistreiche Monographie von Carl Cornelius, Halle 1896.

den die Absicht des Meisters gerichtet ist. Seine Kunst verleiht den Gliedmaßen eine bisher unerhörte Beweglichkeit, und die Aktion wirkt glaubhaft natürlich, auch wenn der Anspruch auf anatomische Richtigkeit unerfüllt bleibt. So erscheint, was er schafft, als ein Vorspiel der Kunst Michelangelos, und die Seelenverwandtschaft hat der große Florentiner voll empfunden, als er, aus Florenz entflohen, in



Abb. 90. Quercia: Das Opfer Isaaks am Hauptportal von S. Petronio in Bologna.

Bologna den plastischen Schmuck der Arca des h. Dominicus zu vervollständigen berufen wurde.

In Bologna hat Quercia die spätesten Zeugnisse seiner schöpferischen Kraft hinterlassen: die Flachreliefs am Hauptportal von S. Petronio, mit den Geschichten der Genesis und der Jugend Christi, und das Grabmal des Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore. Was Siena von seinen Marmorarbeiten besitzt, sind beklagenswerte Trümmer. Nur aus einem Bronzerelief und den Prophetengestalten am

Taufbrunnen der Unterkirche des Doms, auf die wir weiter unten zurückkommen, spricht uns der Geist des Künstlers mit reinem Wohllaut an.

Von dem Leben Quercias sind uns nur wenige und zum Teil unsichere Daten überliefert. Er war der Sohn eines Goldschmieds, Pietro d'Agnolo, aus dem in der Nähe von Siena belegenen Flecken Quercia, dem er seinen kunstgeschichtlichen Namen verdankt. Er selbst nannte sich Jacopo del Maestro Pietro, woraus erhellt, daß er der Werkstatt des Vaters seine Vorbildung verdankte. Das Jahr 1374 gilt als sein Geburtsjahr.*) Wenn diese Annahme richtig ist, muß er es mit 19 Jahren schon zu einem gewissen Rufe gebracht haben, da ihm die Anfertigung eines Reiterstandbilds anvertraut wurde, das zu Ehren des (1391) von der Volkspartei gegen den Adel herbeigerufenen mailändischen Heerführers Gian Tedesco errichtet werden sollte. Er formte Roß und Reiter über einem Holzkern aus Werg, Leim und Gips. Das an die schmachvolle Ueberlieferung der Stadt in die Gewalt des Gian Galeazzo (s. oben S. 107) erinnernde Denkmal erhielt sich bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wo es von dem damals die Zügel der Regierung führenden „Halbtyrannen" Pandolfo Petruccio der Vernichtung preisgegeben wurde.

Bedauerlicher ist der Untergang eines anderen Werkes seiner Frühzeit, des Modells zu dem „Opfer Isaaks" das er im Wettbewerb mit Brunellesco und Ghiberti um 1400 ausführte. Es handelte sich dabei bekanntermaßen um die Erzthüren an der Nordseite des Baptisteriums zu Florenz, und die Einladung zur Teilnahme an diesem die Geburtsstunde der Renaissance bezeichnenden Wettbewerb (1402) kann als Beweis für das hohe Ansehen gelten, dessen sich Quercia schon damals erfreute. Wäre die Jugendarbeit erhalten geblieben, so würde sie einen gewiß interessanten Vergleich mit dem Relief desselben Inhalts in Bologna (Abb. 90) zulassen.

Im Jahre 1406 finden wir den Meister in Lucca, wo er auch späterhin wiederholt Beschäftigung fand. Der Signore der Stadt, Paolo Giunigi, der mehr vermöge seines Reichtums als infolge seiner Klugheit und Willenskraft die Commune in der Gewalt hatte, übertrug ihm die Anfertigung eines Grabmals seiner zweiten, jung verstorbenen Gattin Ilaria. Nach manchem Unheil, das seine Zerstückelung zur Folge hatte, wurde das Werk auf Betreiben der Königin Margherita in unseren Tagen wieder zusammengefügt und (1890) im Dom zu Lucca neu aufgerichtet. Es ist eins der seltener vorkommenden ringsum zugänglichen Freigräber ohne Ueberdachung. Auf einem schlichten Sarkophag ist die schöne Tote gebettet; das unter der Brust gegürtete bis über die Schnabelschuhe reichende Gewand läßt die Wölbung des Busens klar hervortreten, verflacht sich aber in regelmäßigem Faltenzuge nach den Füßen zu. Mit dem Frieden des Todes im Antlitz, den Kopf durch zwei Kissen erhöht, liegt das zarte Frauenbild mit gekreuzten Händen da; zu ihren Füßen ein Hündchen, das hier mehr als die symbolische Bedeutung der Treue oder (nach anderer Ansicht) der überwundenen Sündhaftigkeit hat, denn es schaut sich um, als suche es den Blick der verlorenen

*) Diese Annahme gründet sich auf Vasaris Erzählung, daß Quercia mit 19 Jahren das Reiterstandbild des Gian Tedesco (1393) angefertigt habe.

Herrin zu erhaschen. Schon diese Neuerung gegenüber dem Herkommen ist bezeichnend für das Verhältnis des Künstlers zu der lebendigen Welt. Noch augenscheinlicher tritt sein natürliches Empfinden zu Tage an dem Friese, der im Hochrelief alle vier Seiten des Sarkophags umzieht: nackte Kinderengel, die ein schweres Fruchtgehänge von Schulter zu Schulter tragen, die einen leichter, die andern mühevoller der Last sich fügend, jede Figur anders gestellt und bewegt, auch im Ausdruck eine Stufenleiter von ernstem Thun zu harmloser Fröhlichkeit. Das antike Dekorationsmotiv ist hier ganz selbständig umgebildet, der nackte Kinderkörper mit seinem weichen Fleisch zum erstenmale aus der Natur heraus in die plastische Kunst eingeführt (Abb. 89).

Drei Jahre später (1409) kehrte Quercia von seiner Wanderschaft nach Siena zurück, wo ihm die Signoria eine neue monumentale Fassung des Marktbrunnens übertragen hatte. Die Wasserleitung war vor Zeiten (1344) mit großen Kosten unterirdisch hergestellt und das Becken auch mit einer schmuckreichen Einfassung versehen worden, deren Hauptstück eine angeblich mit dem Namen des Lysippos bezeichnete Venus bildete, dieselbe antike Statue, von der Lorenzetti (s. S. 104) eine Zeichnung anfertigte. Einer Anekdote zufolge wurde diese Figur ein Opfer des kirchlichen Fanatismus, der das heidnische Götterbild für die Pestseuche verantwortlich machte, die über Siena hereingebrochen war. Wie dem auch sei, jedenfalls entbehrte die Fonte Gaia, der „Freudenbrunnen" der Stadt, einer würdigen Einfassung, als man die Kunstfertigkeit Quercias dafür in Anspruch nahm. Erst zehn Jahre später (1419) kam das Werk zu Stande, da der Meister die Arbeit mehrere Male unterbrach, um in Lucca, wo ihm ein angesehener Bürger, Lorenzo Trenta, mit der Errichtung eines Marmoraltars und eines Familiengrabmals in der Kirche S. Frediano beauftragt hatte, seinen Verpflichtungen nachzukommen.

Die Fonte Gaia, wie wir sie heute auf dem Campo sehen, ist eine Nachbildung des ursprünglichen Werks, vom Jahre 1868, eine dankenswerte Leistung des Bildhauers Tito Sarrocchi, dem es freilich versagt war seinen Figuren den Geist des alten Meisters einzuhauchen. Der jammervolle Zustand des Relief- und Statuenschmucks, teils durch Verwitterung, teils durch mutwillige Beschädigung herbeigeführt, veranlaßte die Stadt 1858 den Brunnen abzubrechen, um, was davon noch übrig war, vor dem Untergange zu retten. Die Bruchstücke sind seitdem im Dommuseum wohl oder übel untergebracht. Die Umwandung des Wasserbeckens durfte nach dem Beschluß der Signoria nur bis zur Brusthöhe reichen, damit von der Rückseite her die Aussicht auf den Platz und das Stadthaus freiblieb. Infolgedessen macht der nicht zu höherer Kunstform entwickelte Aufbau des Brunnens auf dem weiten, von hohen Gebäuden umgebenen Platze einen ziemlich kleinlichen Eindruck. Das einzige Hervorragende daran waren die beiden Freifiguren auf den Stirnpfeilern der Seitenwände. Sie sind die am besten erhaltenen Stücke des Ganzen, wogegen die Relieftafeln, die die Verkleidung des Mauerwerks bildeten, am meisten gelitten haben. Die Mitte der Langwand nahm eine Madonna ein, mit zwei sie verehrenden Engeln zur Seite, dann folgten rechts und links je zwei „Tugenden": Gerechtigkeit, Klugheit, Tapferkeit und Mutterliebe, und weitere zwei an den kurzen Seitenwänden: Mäßigkeit und

Glaube (Treue). Den Schluß machte links die „Erschaffung Adams", rechts die „Vertreibung aus dem Paradiese".

Die beiden fast lebensgroßen Freifiguren erscheinen als junge Mütter, jede mit einem nackten Knaben auf dem Arme und einem andern, stehenden zu den



Abb. 91. Rhea Sylvia. Von der Fonte Gaia. Dommuseum.



Abb. 92. Acca Laurentia. Von der Fonte Gaia. Dommuseum.

Füßen. Sie sind halbbekleidet mit einem vom Oberkörper lässig herabgleitenden Gewande. Ihre Bedeutung geht aus der oben (S. 3) erwähnten Sage von der Gründung der Stadt durch den Sohn des Remus, Senio, hervor: die eine ist die Rhea Silvia, die ihre Kinder aussetzt, die andere die Acca Laurentia, die sich der ausgesetzten annimmt. Die Rhea drückt den schlummernden Knaben fest an

die Brust und lüftet mit der rechten Hand das Gewand, um den anderen vor ihr hinhüpfenden Knaben besser sehen zu können (Abb. 91). Die Acca trägt den kleinen freisitzenden Remus, der, als suche er sich festzuhalten, nach dem Zipfel ihres Kopftuchs greift, auf dem linken Arme und faßt mit der Rechten nach dem Händchen des vor ihr herschreitenden Romulus, der, den Kopf nach aufwärts gewandt, mit einer Augenblicksbewegung des Armes zu ihr hinauflangt (Abb. 92). Beide Kinder



Abb. 93. Quercia: Sapientia. Hochrelief von der Fonte Gaia. Dommuseum.

scheinen um mindestens ein Jahr älter als in der Gruppe der Rhea. Das kräftige Widerspiel von Ruhe und Bewegung, der Contraposto, verleiht beiden Gruppen ihren besonderen Reiz, abgesehen von der edlen, vollkräftigen Erscheinung der beiden Frauen und den echt kindlich aufgefaßten Kindergestalten.

Das besterhaltene unter den Reliefs ist das der Sapientia (Abb. 93). Die auf festem Sitz hochaufgerichtete Gestalt ist ganz Hoheit und selbstbewußte Würde. Der mächtige Eindruck wird noch erhöht durch die breite Behandlung der Gewandung, die sich mit einem willkürlich angeordneten Faltenwurf von den Schultern herab

über Arm und Schoß legt, ohne Andeutung eines bestimmten Zeugstoffs und ohne jedes feinere Detail. Wir erkennen in dieser oberflächlichen, nur skizzierenden Ausführung der Kleidungsstücke eine Eigentümlichkeit des Meisters, die wieder an Michelangelo erinnert. Die kleinliche Durchbildung des Nebensächlichen ist ihm gegen die Natur, seine künstlerische Absicht ist erreicht mit dem aus angemessener Ferne gewonnenen Gesamteindruck seiner Schöpfung.

Von den beiden erzählenden Reliefs giebt nur noch die „Vertreibung aus dem Paradiese" genügenden Anhalt, um in Gedanken das Fehlende ergänzen zu können. Die herkulische Gestalt des Engels läßt in der raschen Bewegung das Gewaltsame erkennen, das die Ausgestoßenen mit Schrecken erfüllt. Deutlich malt sich noch der mit Furcht gepaarte Jammer in dem rückwärts gewendeten Kopf der dem Adam vorausfliehenden Eva. Ganz ähnlich ist der Vorgang auf dem bologneser Reliefbilde (s. o. S. 123) geschildert; wahrscheinlich hielt, wie hier, der Mann im Vorwärtsschreiten inne, um den Arm erhebend sich für einen Moment gegen den Angriff von hinten zur Wehr zu setzen. Man sieht, die biblische Erzählung ist hier auf einen ganz außergewöhnlichen epischen Grundton gestimmt.

Die Arbeit des Meisters fand den vollen Beifall seiner Mitbürger, die ihre Anerkennung durch seine Wahl in den Rat der Prioren bekundete, während die Volksstimme ihm den Ehrennamen Jacopo della Fonte verlieh. Noch ehe der Brunnen vollendet war, suchte man den Meister für eine neue Aufgabe zu gewinnen: an die Stelle eines alten unscheinbaren Taufbrunnens in der Unterkirche des Doms sollte ein kunstreich aufgebautes Prachtstück treten. Quercia nahm zwar den Auftrag an und entwarf die Zeichnung, mußte aber die Ausführung zum größeren Teile seinen Gehilfen und den beiden von Florenz hergerufenen Erzbildnern Ghiberti und Donatello überlassen. Die Anlage des Brunnens ist sechseckig, die Ecken sind in gotisierende Nischen aufgelöst, die mit „Tugenden" besetzt sind; in die sechs Seiten sind ebensoviele Reliefplatten eingelassen mit Szenen aus dem Leben des Täufers. Aus der Mitte des Beckens steigt ein Bündelpfeiler auf, der nach oben die Form eines breiten Kelches annimmt; darüber entwickelt sich, wieder im Sechseck, der mit einer Kuppel abschließende Hostienschrein. Fünf Seiten desselben sind als Nischen, mit Prophetenfiguren, zwischen korinthischen Pilastern ganz im Sinne der Renaissance behandelt, auf der sechsten befindet sich das Sportello, das Schrankthürchen; von der Mitte der Kuppel steigt eine Art Kandelabersäule auf, die auf dem Kapitäl die Figur des Täufers trägt; die Ecken sind oberhalb des Gesimses mit Engelfigürchen besetzt. Die Architektur ist von Marmor, alles Figürliche von Bronze, das Ganze ein seltsames, in den Verhältnissen etwas schwerfälliges Phantasiestück, wie es ein Architekt kaum ersonnen haben würde (Abb. 94).

Die Vollendung des Taufbrunnens verzögerte sich bis zum Jahre 1430, da der Meister zwischendurch in Lucca und Bologna verweilte, um die in diesen Orten begonnenen Arbeiten weiterzuführen. Als das Werk endlich im Dom aufgerichtet worden war, suchte sich die Stadt ihres weithin berühmt gewordenen Landsmanns auch für die Folgezeit zu versichern. Man übertrug ihm das Amt des Dombaumeisters und die Ausführung des plastischen Schmucks der dem Stadthause 1352 zur

Erinnerung an das Erlöschen der Pest vorgebauten Kapelle. Außerdem erhielt er den Auftrag auf zwei oder drei der lebensgroßen Standbilder, die der Loggia der Kaufleute (später Loggia de' Nobili oder degli Uffiziali genannt) dienen sollten.

Die Loggia, eine gotische Pfeilerhalle nach dem Muster der Loggia de' Lanzi in Florenz um 1420 erbaut, wurde später mit einem Oberstock im Florentiner Renaissancestil überhöht (Abb. 50 auf S. 70). Die an den Pfeilern auf Konsolen ruhenden Statuen wurden, da Quercia keine Zeit fand, auch nur eine einzige zu vollenden, nach seinem Tode zum Teil von Federighi, der am meisten von des Meisters Formgebung annahm, zum Teil von dem mehr auf naturalistische Durchbildung der Details als auf Größe des Gesamteindrucks bedachten Vecchietta übernommen und ausgeführt. Auch die sechs Statuen der Marktkapelle mußte Quercia anderen Händen überlassen, die leider daraus nichts bewundernswertes gemacht haben.

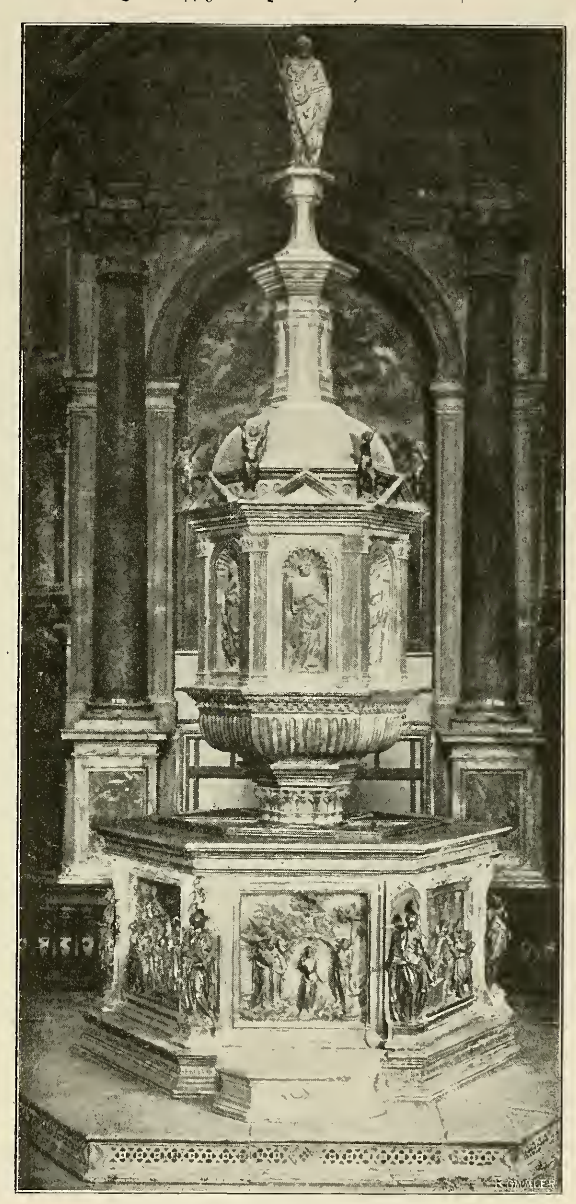


Abb. 94. Quercia: Taufbrunnen in S. Giovanni.

Was Quercia hinderte, seiner Vaterstadt mit ganzer Kraft zu dienen, war die Verpflichtung, die er den Stadtherren von Bologna gegenüber eingegangen war (s. o. S. 123). Beide Städte treiben den Künstler seit dem Jahre 1425 hin und her; bald finden wir ihn hier bald dort, außerdem auch eine Zeitlang in Parma und Verona, wo indes keine Spuren seiner Thätigkeit hinterblieben sind. Seinen Tod fand er in Siena am 20. Oktober 1438. Im Kreuzgang des Klosters S. Agostino liegt begraben „was von ihm sterblich war".

Wenden wir uns nun zurück zu dem schmuckreichsten Werke seiner Erfindung, dem Taufbrunnen von S. Giovanni.

Von den sechs erzählenden Reliefs rührt nur eins von Quercia her: Zacharias

im Tempel, von dem Engel die frohe Botschaft empfangend, daß Elisabeth ihm einen Sohn gebären werde. Der Vorgang ist überaus klar vor Augen geführt. Ziemlich in der Mitte, etwas in die Tiefe gerückt, sieht man die Hauptfiguren am Altar in lebendiger Zwiesprache; rechts im Vordergrunde bildet ein ruhig dastehender Mann die seitliche Kulisse, er blickt, wie es scheint, verwundert zu den beiden Männern auf der linken Seite hinüber, die als die ersten der zur Thür hereindrängenden Menge des Opfers harren und mit lebhafter Gebärde ihr Erstaunen über das lange unthätige Verweilen des Priesters kundgeben. Wieder sind die Gegensätze von kräftiger Wirkung, die würdevolle Gestalt des alten Priesters

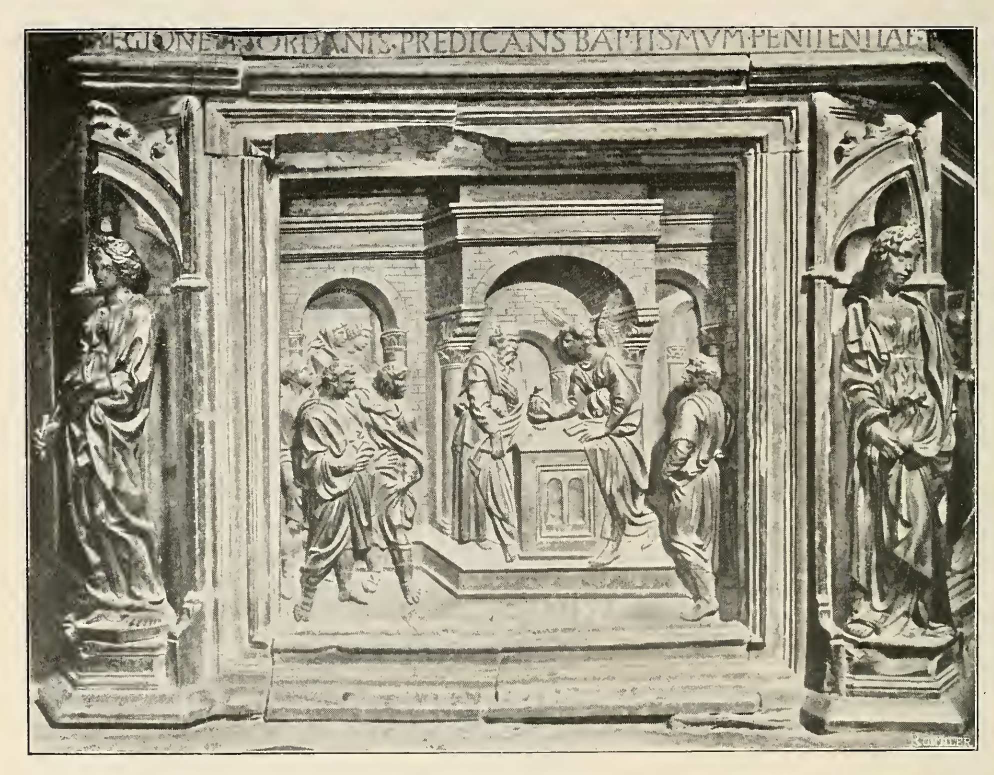


Abb. 95. Quercia: Zacharias im Tempel. Bronzerelief am Taufbrunnen.

gegenüber dem sich geschmeidig ihm zuneigenden jugendlichen Engel, die Ruhe des rechts stehenden und die Unruhe der links vortretenden Männer. Die Tiefe des Raumes ist, ohne ins Malerische zu gehen, durch die von Arkaden durchbrochene Architektur zu Gefühl gebracht. Die schlichte Wahrheit der Schilderung redet eine durch Schönheit der Formen erhöhte herzgewinnende Sprache (Abb. 95).

Quercias Relief überragt in allen Stücken bei weitem die „Taufe Christi" von Ghiberti mit den mehr mechanischen als innerlich empfundenen Bewegungen der Hauptfiguren; dem Taufakt selbst wird durch das stehende Engelpaar und die darüber flatternden Cherubim eine mehr äußerliche als gefühlvolle Weihe gegeben (Abb. 96). Ansprechender, mit gut in den Raum verteilten Figuren ist die Gefangen-

nahme des Täufers. Die vordere Gruppe mit dem sich gegen die Gewalt sträubenden Johannes zeigt den Meister nicht auf der Höhe seines Könnens; desto glücklicher ist die Anordnung der Gruppe des befehlend die Hand ausstreckenden Herodes und der neben ihm sitzenden, die Hinterlist in dem niedergeschlagenen Antlitze verratenden Herodias (Abb. 97).

Ein ganz anderes Bild bietet uns Donatello, eine wilde, leidenschaftlich bewegte Scene. Der erbarmungslose Realist hat aus dem Könige, den Ghiberti in



Abb. 96. Ghiberti: Taufe Christi. Bronzerelief am Taufbrunnen.

die Gestalt eines Imperators gekleidet und mit einem würdigen Pathos ausgerüstet hat, einen korpulenten Satrapen gemacht, der entsetzt vor dem blutigen Haupte zurückfährt, während das Weib, eine fettleibige gemeine Kreatur, ihn mit einem tu l'as voulu anschreit. Der Aufruhr der Gefühle setzt kräftig an in der Gruppe der aufgesprungenen Tischgäste und erreicht seinen schärfsten Accent in den in Angst sich überstürzenden Kindern. Den Eindruck des Furchtbaren hat der Künstler noch verstärkt durch den Ausblick in eine hintere Halle, wo die Tafelmusik in voller Ruhe ihren Fortgang nimmt (Abb. 98).

Die beiden noch übrigen Reliefs mit der Geburt und der Predigt des Täufers

Abb. 97. Ghiberti: Gefangennahme des Täufers. Bronzerelief am Taufbrunnen.

Abb. 98. Donatello: Gastmahl des Herodes. Bronzerelief am Taufbrunnen.

sind tüchtige Leistungen der beiden Turini, Vater und Sohn, Turino di Sano und Giovanni di Turino aus Siena. Sie fertigten auch drei der Eckfiguren, Liebe, Gerechtigkeit und Weisheit, eine vierte, die Tapferkeit, lieferte ein sonst wenig bekannter Sienese, Neroccio di Goro; die beiden übrigen, Liebe und Glaube, sind fein charakterisierte Gestalten Donatellos. Mit ihrer holden Anmut scheinen sie den



Abb. 99. Quercia: König David. Bronzerelief am Taufbrunnen.

Urheber des Herodiasreliefs zu verleugnen, der durch seine wunderbare Vielseitigkeit Mit- und Nachwelt in Erstaunen setzte.

Die fünf Propheten am Ciborium sind alle von Quercia selbst erfunden und gegossen, hoheitvolle Gestalten, durch Lebensalter und Ausdruck voneinander unterschieden. Gemeinsam ist allen die Tiefe der Gemütsregung; der eine schaut ahnungsvoll in die Ferne, der andere steht sinnend wie von einer plötzlichen Eingebung

ergriffen da, mit trübem Blick hält König David mitten im Saitenspiel inne, als ob ihn eine tief kummervolle Stimmung überwältigt habe (Abb. 99). Die Figur des predigenden Johannes auf der Spitze des Schreins ist ebenfalls Quercias eigenhändiges Werk, dagegen das Madonnenrelief an dem Thürchen eine Arbeit der Turini. Aus



Abb. 100. Andrea della Robbia: Krönung Mariä. Osservanza.

ihrer Werkstatt sind auch drei der Putten über dem Gesimse hervorgegangen; die drei andern danken Donatellos Meisterhand das Dasein.

Donatello hat außerdem in Siena noch zwei im Dom befindliche Bronzearbeiten hinterlassen, eine Grabplatte für den Bischof Picci von Grosseto und eine

Statue des als Wüstenprediger aufgefaßten Täufers, abgemagert im härenen Gewande und mit ungekämmtem Haar,

Abb. 101. Donatello: Johannesstatue. Dom, Johanniskapelle.



Abb. 102. Vecchietta: Sakramentshäuschen. Dom.

das Prototyp eines aus der menschlichen Gesellschaft entwichenen Anachoreten (Abb. 101). Freundlichere Bilder zeigen uns zwei andere florentiner Meister, die einige Jahrzehnte später den Kunstschatz Sienas bereicherten: der Thonbildner Andrea della Robbia und der Marmorbildhauer Benedetto da Majano. Dem Andrea, dessen glasierte Thonreliefs, ebenso wie die seines Oheims Luca, noch heute mit ihrer in ungetrübtem Glanze strahlenden Schönheit das Auge entzücken, verdankt die Osservanza das prächtige Altarwerk mit der „Krönung Mariä" (Abb. 100), dem Benedetto das prächtigste marmorne Ciborium, das in Italien zu finden ist, nächst der Kanzel in S. Croce zu Florenz die glänzendste



Abb. 103. Giovanni di Stefano: Leuchterengel. Dom.

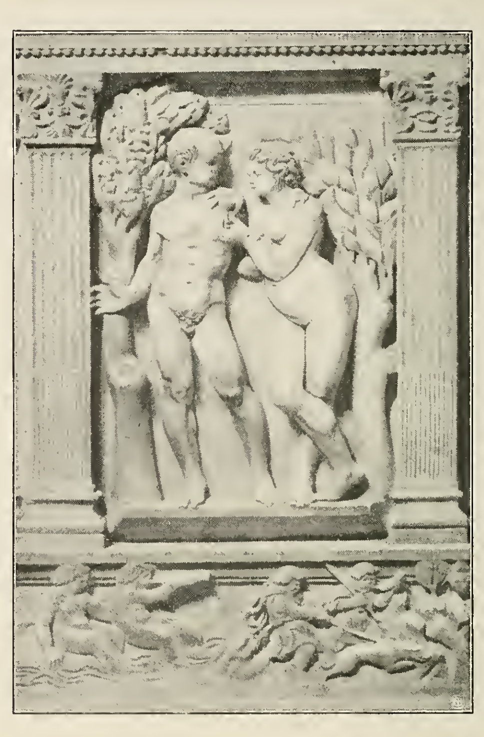


Abb. 104. Federighi: Relief vom Taufbrunnen in der Johanniskapelle des Doms.

Leistung des großen Dekorators. Es befindet sich in der Chorkapelle von S. Domenico und hat noch einen besonderen Reiz durch die Beigabe der beiden Leuchterengel erhalten, die in ihrer Jugendschöne mit dem wunderbaren, halb kindlichen, halb klug verständigen Ausdruck einen seltenen Grad von Liebenswürdigkeit erreichen (Abb. 105).

Die Bildnerei hielt sich in Siena im ganzen auf einer höheren Stufe als die gleichzeitige Malerei. Sie schafft zwar nichts von monumentaler Größe und bewegt sich fast ausschließlich auf dem Gebiete der Kleinkunst und Dekoration, aber die Anregung, die von Quercia und den florentiner Meistern ausging, war stark genug, um auch geringere Talente zu kräftiger Blüte zu bringen. Einige darunter haben



Abb. 105. Benedetto da Majano: Leuchterengel. S. Domenico.

Abb. 106. Neroccio: Marmorstatue der h. Katharina. Dom.

sich auch als Maler versucht und dabei meist ihre Kraft überschätzt. Von der älteren Generation ist Lorenzo Vecchietta (1412—1480), dem wir schon früher begegneten (s. S. 114 u. 129), der bedeutendste. Sein Meisterwerk ist das große bronzene Sakramentshäuschen des Hochaltars im Dom (Abb. 102), dem später Francesco di Giorgio (1439—1502) das eine Paar leuchterhaltender Engel und Giovanni di Stefano, der Erbauer der reizenden Taufkapelle, das andere Paar hinzufügte (Abb. 103). Auch Francesco (gewöhnlich in abgekürzter Weise Cecco genannt) war als Maler



Abb. 107. Cecco di Giorgio: Anbetung des Christkindes. Akademie.

thätig und einer der erfindungsreichsten unter den Spätlingen. In der Komposition reicht er etwas weiter als seine das Andachtsbild pflegenden Zeitgenossen. Seine große „Anbetung des Christkindes" in der Akademie (Nr. 41, Abb. 107) mit dem weiten Fernblick in die Landschaft kennzeichnet den schon auf perspektivische Wirkungen ausgehenden, mit weichen Uebergängen vom Licht zum Schatten modellierenden Meister; seine Auffassung ist noch ganz in dem träumerischen Mysticismus der altsienesischen Schule befangen und paßt nicht zu einer bewegten Scene, zu der er seltsamer Weise, ohne daß der Gegenstand dazu nötigte, eine andere „Anbetung"

in S. Domenico gemacht hat. Die Bewunderung des Wunders hat dabei einen starken Strich ins Affektierte bekommen (Abb. 108).

Die Architektur des Hintergrundes kennzeichnet die Bedeutung Ceccos als Baumeister. Als solcher entwarf er u. a. die Kuppel für den Dom in Mailand (1490) und den Plan des Stadthauses zu Ancona. In Siena ist kein Bauwerk seiner Hand nachweisbar. Die Bauthätigkeit lag in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr danieder. Die neu erstehenden Wohnhäuser behalten in



Abb. 108. Cecco di Giorgio: Anbetung des Christkindes. S. Domenico.

der Hauptgliederung noch das schlichte Schema der gotischen Zeit bei (Backstein- mit Hausteingliederung), werden aber mit schmuckreichen Portalen ausgestattet. So u. a. das Haus des Bandini-Piccolomini (Via Sallustio Bandini 15, Abb. 109) und der Palast Constantini (Via de' Umiliati 46).

Das größte Ansehen als Baumeister genoß um jene Zeit Antonio Federighi, dessen Thätigkeit von 1443 bis zu seinem Tode 1490 reicht. Nach einem Entwurf des Florentiners Bernardo Rossellini erbaute er den Palast Nerucci (Via di Città 20), die jetzige Banca Nazionale, für die Schwester des nachmaligen Papstes Pius II., Katharina Piccolomini. Dem jetzigen Palazzo del Governo liegt

wahrscheinlich auch ein Plan Rossellinis zu Grunde. Ausgeführt wurde der Bau von einem sonst nicht bekannten Werkmeister Namens Porrina für den Schwager Pius II., Nanni Todeschini. Seine Vollendung zog sich bis 1509 hin. Beachtenswert sind namentlich die ornamentalen Details, vor allem die schönen Kapitäle (von Lorenzo Marina?). Der ehemals überaus reizende Hof ist leider in neuerer Zeit ganz verbaut. Das Gebäude dient jetzt als Staatsarchiv und enthält die inter-



Abb. 109. Casa Bandini-Piccolomini.

essante Sammlung alter Buchdeckel, von denen schon verschiedentlich die Rede war (s. S. 45). Federighis zierlichster Bau ist die Loggia del Papa, eine Säulenhalle mit weitgespannten Rundbogen, eine Art Familienstiftung von Pius II., dazu bestimmt, den Piccolomini und ihren Angehörigen als Versammlungsort zu dienen. Außerdem verdankt ihm Siena die zum Palazzo del Turco gehörige reizende Kapelle (del Diavolo) (1460) und die Fassaden der Madonna delle Nevi und der Kirche S. Caterina (diese gemeinsam mit Corso di Bastiano ausgeführt).

Federighis bildnerische Begabung fand wenig Gelegenheit sich an statuarischen Aufgaben zu bewähren, was umsomehr zu beklagen ist, als er in den drei Heiligenstatuen an der Loggia de' Nobili, Ansanus, Victor und Sabina, prächtige Gewandfiguren schuf, die einen ins Große gehenden, dem Quercia verwandten Zug haben. Auf dem Gebiete der dekorativen Skulptur nimmt er unter den gleichzeitigen Meistern die erste Stelle ein. Die Friese in der schon erwähnten Kapelle des



Abb. 110. Federighi: Weihwasserbecken. Dom.



Abb. 111. Bemalte Holzfigur des h. Nikolaus von Bari. Regie Scuole.

Palazzo del Turco und an der äußeren Kapelle des Stadthauses zeugen von einer an der Quelle der Antike zwar genährten aber sich frei bewegenden frischen Erfindungsgabe. Mit Recht bewundert werden seine beiden phantasievoll aufgebauten marmornen Weihwasserbecken (im Dom am Hauptportal), deren Basen zu der Anekdote den Grund gelegt haben, daß sie antike Altarreste und von einem Bauer beim Pflügen auf dem Felde aufgefunden seien (Abb. 110). Der Sage widerspricht schon der Umstand, daß der Meister bereits früher ein ähnlich gestaltetes Weihwasserbecken, dessen Fuß von

geflügelten Seerossen und Sirenen gebildet wird, für den Dom von Orvieto geliefert hatte. Die Fische im Innern des Wasserbeckens sind eine artige Spielerei übersprudelnder Zierlust. Aus der Werkstatt Federighis stammt die Bank rechts in der Loggia de' Nobili mit den Reliefffiguren römischer Helden und die plastische Dekoration des Taufsteins in der Johanniskapelle des Doms mit Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die wohl noch den Formensinn, nicht aber den Geist Quercias atmen und mit einem lustigen, flott gezeichneten Puttenfries abschließen (S. 136, Abb. 104).



Abb. 112. Urbano da Cortona: Wandgrabmal Felicci in S. Francesco.

Neben Federighi arbeitete ein Gehilfe Donatellos in der Loggia de' Nobili, Urbano da Cortona († 1504). Von seiner Hand ist der plastische Schmuck der linken Bank, die Kardinaltugenden darstellend. An seinem Hauptwerk, dem Grabmal Felicci in S. Francesco, weist er sich als ein ungeschickter Nachahmer seines großen Meisters aus. Von geringem Geschmack zeugt namentlich der Fries mit den ganz verdrehten Körpern der geflügelten Putten, die, um den Raum zu füllen, mit den Beinen hintenausschlagen (Abb. 112).

Weit höher steht Neroccio di Bartolommeo Landi († 1505), dessen Heiligenstatuen sich durch kräftige Formen und vornehme Haltung auszeichnen. So vor allen das Marmorbild der Katharina von Alexandrien in der Taufkapelle

des Doms (von 1487; Abb. 106). Eine Holzstatue der h. Katharina von Siena in der Kirche in Fontebranda (unteres Oratorium) ist von schlankerer Bildung, leidvollem Ausdruck und mehr individueller Gesichtsform. Als seine herrlichste Freifigur würde aber der h. Nikolaus von Bari in der Monagnese (Regie Scuole) anzusehen sein, wenn seine Urheberschaft daran sich erweisen ließe. Die mit der liebevollsten Sorgfalt geschnitzte Figur hat die elegante Schwingung gotischer Skulpturen; das Obergewand legt sich in reichem ungesuchten Gefält um Schultern und Arme; feierlicher Ernst spricht aus den Zügen des Heiligen, der die Rechte zum Segnen



Abb. 113. Neroccio: Grabmal Tommaso Piccolomini. Dom.

erhoben hat (Abb. 111). Was dies schöne Schnitzwerk, das man am liebsten als eine Jugendarbeit Quercias ansehen möchte, besonders wertvoll macht, ist die noch wohlerhaltene alte Bemalung. — Ein vollbeglaubigtes Werk Neroccios ist das Wandgrab des Tommaso Piccolomini im Dom (Abb. 113). An der gar zu steif und flach ausgestreckten Grabfigur erfreut der Kopf durch die feine porträtartige Bildung; die Architektur der Nische mit ihren Pilaster- und Friesornamenten trägt das volle Gepräge der entwickelten Frührenaissance. Zwei Putten über dem Gebälk halten das Wappen der Piccolomini; die Reliefs zu beiden Seiten des Grabmals sind schwache Arbeiten des Urbano von Cortona. Seltsamerweise hat Neroccio an diesem Grabmal seinen Namen das Prädikat pictor hinzugefügt; er muß also wohl seine

Malereien höher eingeschätzt haben als seine plastischen Arbeiten — gewiß mit Unrecht, wenn es sich um mehr als um saubere und sorgfältige Technik und um gefälliges Linienspiel handelt. Mehrere Madonnenbilder von ihm sind in der Akademie, im Palast Saracini und eins in der Sakristei von S. Trinità (Abb. 114), alle in der Auffassung sehr verwandt mit den Andachtsbildern des Francesco di Giorgio (s. oben S. 138).



Abb. 114. Neroccio: Madonna mit Heiligen. S. Trinità.

Am Ausgang des 15. Jahrhunderts findet das Mäcenatentum, das an andern Orten schon lange den Wetteifer der Künste hervorrief und wach erhielt, auch in Siena zwei einflußreiche Vertreter in Pandolfo Petruccio und dem Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini.

Petruccio hat das Verdienst, den anarchischen Zuständen in Siena 1487 ein Ende gemacht zu haben. An der Spitze des vertriebenen Adels bemächtigte er sich mit Unterstützung des Königs von Neapel und der Signoria von Florenz der Stadt und richtete dort eine zwar gewaltthätige, aber in ihrer Beständigkeit und weisen Mäßigung segensreiche Familienherrschaft ein. Diese würde vielleicht auch

zur Begründung einer Dynastie geführt haben, wenn nicht die Medici in Florenz dagegen ihren Einfluß und ihre Macht zur Geltung gebracht hätten. Die Stellung Petruccios, als Haupt der Balia, erhielt noch einen festen Rückhalt durch sein mutiges Auftreten gegen die Gelüste des von seinem Vater, Papst Alexander VI., unterstützten Cesare Borgia, der seine blutige Hand auch nach Siena ausstreckte und das Stadtgebiet von seinen Söldnerbanden plündern und verwüsten ließ.

Petruccio trug sich mit allerlei Plänen zur Verschönerung der Stadt und gewann in Giacomo Cozzarelli (1453—1515) den rechten Mann, um seine Absichten ins Werk zu setzen. Sein kühnster baulicher Traum, der den Marktplatz mit einer prächtigen Säulenhalle eingefaßt sah, ging freilich nicht in Erfüllung;

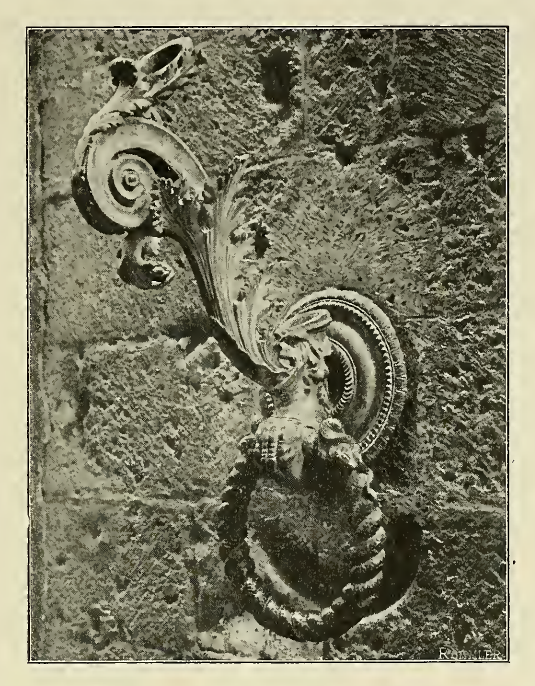


Abb. 115. Cozzarelli: Fahnenhalter am Palazzo Magnifico.

es blieb bei dem Entwurfe, der noch heute im Dommuseum aufbewahrt wird. Sein eigner, 1508 nach den Plänen Cozzarellis ausgeführter Palast (Palazzo del Magnifico) macht infolge seiner ungünstigen Lage in einer engen Gasse und wegen seiner schlichten Formen einen ziemlich bescheidenen Eindruck. Aber die reizvollen Schmiedearbeiten an der Fassade, die Laternen, Glockenzüge und Fahnenhalter machen noch heute den Ruhmestitel Cozzarellis aus (Abb. 115). Mit ihren feinen Zierformen stehen sie unübertroffen da und lassen auf eine stetige Entwickelung des sienesischen Kunsthandwerks schließen, das schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem noch gotischen Abschlußgitter in der oberen Kapelle des Rathauses ein vortreffliches Zeugnis seiner Leistungsfähigkeit ablegte (Abb. 116). Schöne Zierraten von Eisen und Bronze finden sich noch an manchen Wohnhäusern, insbesondere am Palast della Ciaga in der Via Cavour. Es ist nicht bloß die Schönheit

des einzelnen Stückes mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten wert macht, sondern vielmehr der Rückschluß auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblicks zufrieden geben (Burckhardt). Zur Ausschmückung seines Palastes mit Malereien berief Petruccio den durch seine großartigen Wandgemälde im Dom zu Orvieto weithin berühmt ge-

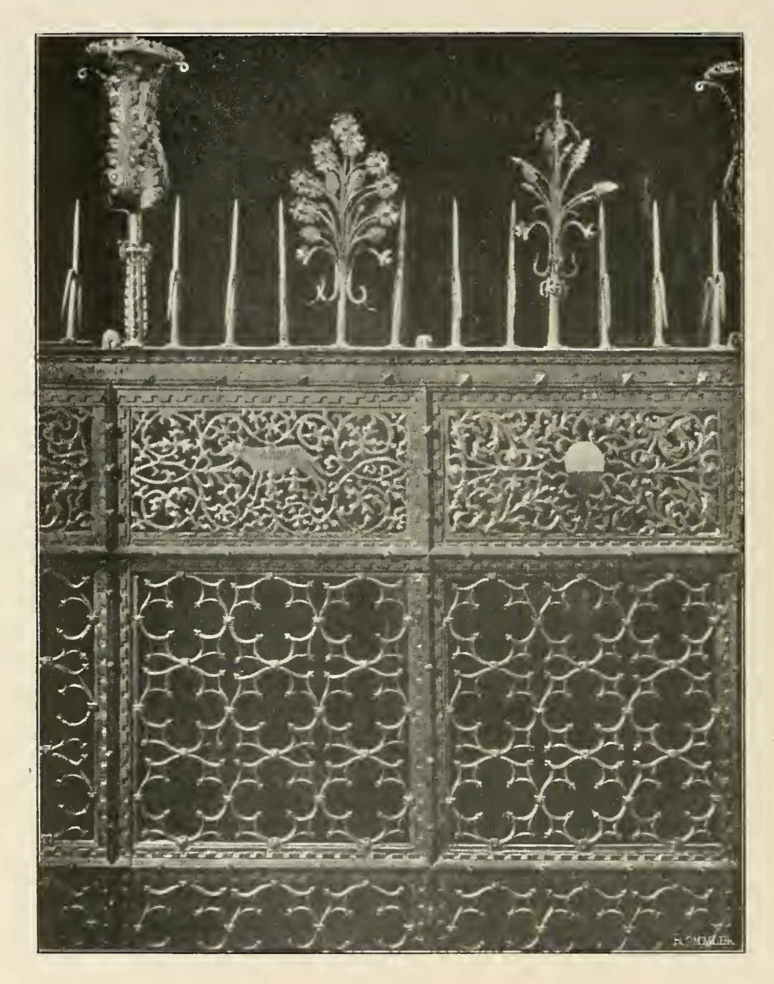


Abb. 116. Abschlußgitter in der Kapelle des Stadthauses.

wordenen Luca Signorelli aus Cortona. Auch Pinturicchio und später Sodoma wurden von ihm zu gleichem Zweck beschäftigt. Doch hat sich außer einem Deckenfresko nichts von den Werken dieser Meister an Ort und Stelle erhalten.

Von den wenigen und in mäßigen Verhältnissen ausgeführten kirchlichen Bauten jener Zeit ist als ein Werk Cozzarellis die von ihm umgebaute Klosterkirche der Osservanza zu erwähnen (1485). Schöne Einzelheiten weist auch die Servitenkirche auf, die 1471 aus einem älteren Bau umgestaltet wurde, und an

S. Maria degli Angeli (vor Porta Romana) ist das prächtige Marmorportal als eine von der Gotik zur Frührenaissance überleitende Schöpfung von besonderem Interesse. Schon in das 16. Jahrhundert fällt die kleine Kirche des Findelhauses (Innocenti), ein Centralbau, dessen Inneres an die Pazzikapelle Brunelleschis in Florenz erinnert.

Auf Cozzarellis Zeichnungen beruht die Anlage des kleinen Hofes von S. Caterina, wo wir ihn auch in seiner Eigenschaft als Bildhauer an zwei kleinen Reliefs kennen lernen. Hier wie auch bei seinen Freifiguren folgt er dem auf den



Abb. 117. Cozzarelli: Johannesstatue. Dommuseum.

Ausdruck frommer Devotion gerichteten Zuge der sienesischen Malerei, der aber den kräftigen und gesunden Gestalten wohl ansteht und nicht ins Schwächliche fällt. Sein Formensinn ist dem der florentiner Marmorbildner, der Rossellini und des Benedetto da Majano, nahe verwandt. Wenn wir von seinen zahlreichen Bildwerken hier eine kleine Auswahl der Beachtung empfehlen, so soll damit nicht ausgeschlossen sein, daß noch andere die gleiche Wertschätzung verdienen: der h. Sigismund in der Sakristei der Karmeliterkirche, deren Bau ihm auch zugeschrieben wird, eine große Thongruppe der Beweinung Christi in der Osservanza (von nicht so gefälliger Formbildung, wie ihm sonst eigen), die Halbfigur der

h. Katharina über dem Portal von S. Caterina, der h. Nikolaus von Tolentino in S. Agostino, die Heiligen Katharina und Vincenz in S. Spirito, Johannes der Täufer in S. Giovanni und ein knieender Evangelist Johannes (bemalte Holzfigur) im Dommuseum (Abb. 117), endlich ein Madonnenrelief in dem im vorletzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erbauten hübschen Kreuzgange von S. Francesco.



Abb. 118. Die Dombibliothek (Libreria).

Der Kardinal Francesco Todeschini, der 1503 als Nachfolger des bösartigen Alexanders VI. (Borgia) unter dem Namen Pius III. den päpstlichen Stuhl bestieg, aber schon nach 26 Tagen starb und dem großgesinnten Gönner Michelangelos, Julius II. (Rovere), Platz machte, beschenkte seine Vaterstadt Siena mit zwei prachtvollen Kunstdenkmälern, beide gestiftet zum Andenken und zur Verherrlichung seines Oheims, des Enea Silvio (Aeneas Sylvius), der als Papst (1458—1464) sich Pius II. nannte. Das eine ist der Piccolomini-Altar im linken Seitenschiff des Doms, das andere der an dasselbe Schiff angebaute Bibliotheksaal, die Libreria.

Der Piccolomini-Altar ist im wesentlichen das Werk des Marmorbildners Andrea Bregno aus Osteno am Luganer See, der in Rom eine Anzahl trefflich gearbeiteter Grabmäler mit schmuckreichem Fries-, Pilaster- und Nischenwerk angefertigt hat, darunter auch seine letzte Schöpfung, das Grabmal seines Gönners

Todeschini in S. Andrea della Valle. Bregno kam 1485 nach Siena und teilte die Arbeit mit einigen andern Bildhauern. Zu diesen gehörte auch Michelangelo, der sich durch einen Vertrag mit dem Kardinal verpflichtete, im ganzen 15 Statuetten zu fertigen. Nur vier davon sind von ihm 1504 abgeliefert worden: Petrus, Pius II., Jacobus und Gregor, dazu noch der von Torrigiani begonnene Franciscus. Neuerdings wird die Urheberschaft Michelangelos an diesen Statuetten bestritten, da sie sehr wenig mit den stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters gemein haben.

Die Libreria sollte ein ganz dem Ruhme des Aeneas Sylvius gewidmetes Heiligtum werden, dazu bestimmt, die reiche Büchersammlung und die eigenen



Abb. 119. Pinturicchio: Deckenmalerei in der Libreria.

Schriften des ruhmgekrönten Dichters und Geschichtsschreibers aufzunehmen und zu bewahren (Abb. 118). Die Wandflächen über dem Geschränk sollten mit Gemälden geschmückt und darin Leben und Thaten des Papstes geschildert werden. Zu dieser Aufgabe erschien dem Kardinal niemand geeigneter als der durch seine dekorativen und figürlichen Malereien in den sog. Appartamento Borgia des Vaticans (1494—95) bewährte umbrische Meister Bernardino di Bettobiagio, dem seine Berufsgenossen wegen seiner unansehnlichen Gestalt den ihm in der Kunstgeschichte verbliebenen Namen Pinturicchio (d. h. der Malerknirps) gaben. Was damals besondere Bewunderung hervorrief, waren die sog. Grottesken, mit denen Pinturicchio die Deckengewölbe der Borgiazimmer verziert hatte, ein heiteres Spiel mit allerlei Motiven aus der Pflanzen-, Tier- und Gerätewelt, dazwischen kleine Felder mit figürlichen

Scenen, das Ganze reich in Formen und Farben nach Art antik-römischer Wandmalereien. In gleicher Weise sollte auch die Decke der Libreria behandelt werden.

Was der gewandte Dekorator zum Schmuck der Libreria gethan, ist seines Ruhmes durchaus würdig, wenn ihm auch hier und da die Hilfskräfte, deren er bedurfte, das Konzept verschoben. Da die Farben sich in ihrer ursprünglichen Frische erhalten haben, so macht der Raum noch heute denselben Eindruck wie zu Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Umstand, der zu der unbegründeten Vermutung geführt hat, daß die Malerei in späteren Zeiten völlig erneuert worden sei.

Die zehn Schildereien aus dem Leben des Aeneas Sylvius sind selbstverständlich freigeschaffene Phantasiebilder. Das Ereignis selbst bedeutet überall nicht viel; denn an Ereignissen von weltbewegender Bedeutung hatte Pius II. kein Teil. Sein Leben spielt sich ab, wie das der meisten Humanisten, die mehr durch wohlgesetzte Reden und litterarische Leistungen als durch Thaten das Glück an sich zu fesseln suchten und dies Glück in einer einflußreichen, oder doch auskömmlichen Stellung an einem der neuaufgekommenen Fürstenhöfe fanden. Der Ehrgeiz des jungen Piccolomini ging freilich höher hinauf. Vom Studium der Rechte ausgehend, fand er frühzeitig Gelegenheit in die Laufbahn eines kirchenpolitischen Diplomaten einzulenken, indem er als Sekretär des Kardinals Domenico Capranica an dem Konzil zu Basel teilnahm (1431). Schon damals, erst 26 Jahre alt, zog er durch seine Redegewandtheit, sein Wissen und seinen Scharfsinn die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Einige Jahre später trat er in den Dienst des Kardinals Albergata, und wurde 1442 Geheimschreiber des Kaisers Friedrich III., der ihn als Botschafter an den Hof von Schottland sandte und in Frankfurt zum Dichter krönte. Im Jahre 1447 erhielt er, nachdem er verleugnet, was er auf dem Konzil verfochten hatte, von Papst Nicolaus V. als Lohn für seinen Gesinnungswechsel das Bistum Triest. Seit 1450 Erzbischof von Siena, wurde er 1455 von Papst Calixt III. zum Kardinal erhoben und 1458 dessen Nachfolger. Das höchste Ziel seiner Wünsche war damit erreicht. Seine Lebensaufgabe als Papst sah er in einem Kreuzzuge gegen die Türken, dem er sich im Bunde mit Venedig und Matthias Corvinus von Ungarn anschließen wollte, als ihn 1464 in Ancona, wo er dem Kreuzheer den Segen zu spenden beabsichtigte, der Tod ereilte. Seiner Sorge um die Erhaltung der antiken Denkmäler Roms, die er selbst genau untersuchte, verzeichnete und beschrieb, schuldet die Nachwelt größeren Dank als seinen poetischen und philosophischen Schriften. Großes Verdienst erwarb er sich um das Studium der griechischen und römischen Litteratur, deren handschriftliche Denkmäler er sammelte, wo sich nur Gelegenheit dazu bot. Seiner Sammellust sind auch die schönen, mit Miniaturen verzierten Chorbücher zu danken, die den interessantesten Bestandteil der Libreria bilden. Als Kunstmäcen wandte er seine Gunst vorzugsweise seinem Geburtsort, dem Flecken Corsignano in der Nähe von Siena, zu. Zur baulichen Verschönerung des Landstädtchens, das nach ihm den Namen Pienza erhielt, berief er von Florenz den hochangesehenen Baumeister Bernardo Rossellini (s. S. 139), der in Pienza den Dom, den bischöflichen Palast und den Palazzo Piccolomini errichtete. Für Siena selbst scheint er wenig übrig gehabt zu haben. Bei seinem feierlichen Einzuge im Jahre 1459 hielt er zwar eine schöne, klangreiche Rede

und empfahl dabei seine Familie der Gunst der Sienesen, monumentale Beweise seiner Huld blieb er ihnen aber schuldig.

Wenden wir uns nun zurück zu den, den Papst wie den Gelehrten verherrlichenden Gemälden der Libreria, so muß zunächst das große dekorative Geschick Pinturicchios anerkannt werden, das in der Gesamtanordnung des malerischen Schmucks zu Tage tritt. Eine gemalte Pfeilerarchitektur teilt die Wände in scharf gesonderte schlanke, mit einem Bogen abschließende Felder; die Kehle des Spiegelgewölbes ist durch breite, von den Pfeilerkapitälen aufsteigende Rippen, die in Spitzbogen zusammenlaufen, gefeldert, und darüber schwebt, als Laubdach behandelt, leicht und



Abb. 120. Pinturicchio: Gewölbezwickel der Libreria.

luftig die sternförmig geteilte Decke. Die dreieckigen Felder über den Rundbogen und die Zwickelfelder, jene mit dunklem, diese mit hellem Grunde sind mit den zierlichsten Grottesken ausgefüllt, die von ungefähr an die malerische Behandlung der Wandflächen in den römischen Kaiserpalästen und Thermen erinnern (Abb. 119 u. 120). Von diesen Vorbildern ging die Anregung der Phantasie des Meisters aus, ohne daß er dabei zum Nachahmer geworden wäre.

Man hat früher dem jungen Raffael einen gewissen Anteil an den Malereien der Libreria zugeschrieben, namentlich im Punkte der Komposition. Aber die Handzeichnungen des großen Urbinaten in den Uffizien und in Oxford, auf welche sich die Vermutung stützt, können ebenso gut Skizzen sein, die nach den

Wandbildern angefertigt worden sind, und bilden eher einen Beleg für das große Interesse, das Raffael an den Darstellungen seines an dreißig Jahre ältern Landsmannes nahm. Da außerdem die zwei wichtigsten dieser Handzeichnungen, die „Abreise des Aeneas Sylvius" (in den Uffizien) und der „Empfang der Braut des Kaisers" (in der Casa Baldeschi zu Perugia) jetzt allgemein als nichtraffaelitisch angesehen, vielmehr dem Pinturicchio zuerkannt werden, so wird dieser wohl der

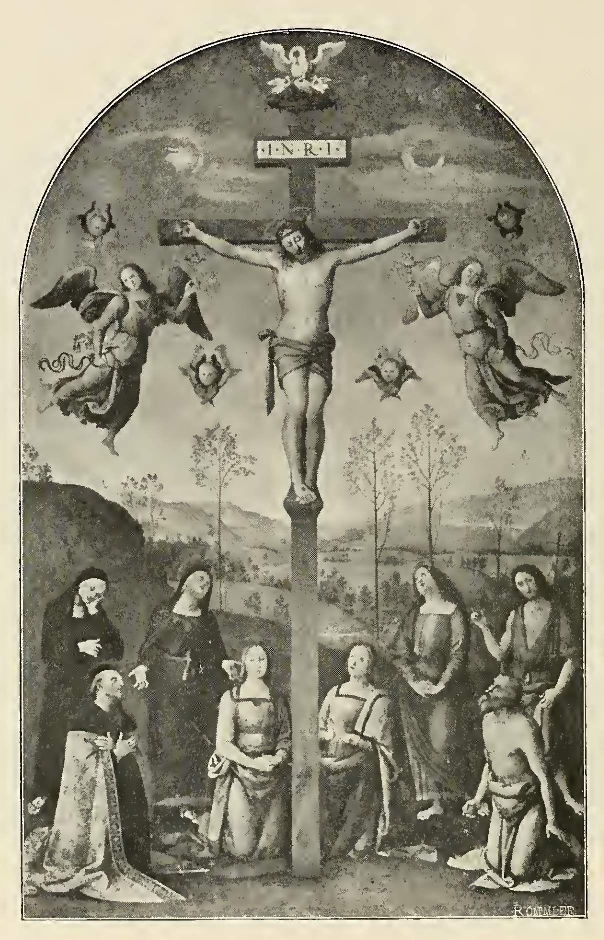


Abb. 121. Perugino: Der Gekreuzigte. S. Agostino.

gebende und Raffael der empfangende Teil gewesen sein, wie denn auch kaum zu bezweifeln ist, daß von den Grottesken in Siena und in den Borgiazimmern der Anstoß zu der Dekoration der Loggien im Vatikan ausging.

Der Gesamteindruck der Libreriafresken ist der einer heiteren Festfreude, er ist durchaus auf Augenlust berechnet, nicht auf erbauliche Gedankenrichtung. Die figurenreichen Geschichten bieten fast durchweg ein festliches Schaugepränge, an dem sowohl die Hauptfiguren ihr Teil haben wie deren Begleitung und die Schar der müßigen Zuschauer. Die Handlung hat in fast allen Fällen den Charakter

einer Ceremonie und ist schon deshalb nicht geeignet, dem Herzen nahe zu gehen. Warme Teilnahme erweckt weder der Held der gemalten Biographie noch irgend eine andere Gestalt durch ein das Maß des wohlgesitteten, über die Not des Daseins erhabenen Durchschnittsmenschen überschreitende seelische Erhöhung oder charakteristische Individualität. Das sittenbildliche Wesen der Schilderung, die der schönen und gefälligen Außenseite des festtäglichen Volkslebens ihre ganze Aufmerksamkeit zuwendet, drückt sich auch in dem die Tiefe fast aller Bilder einnehmenden landschaftlichen Hintergrunde aus. Ein heiterer Himmel wölbt sich hoch über das den Vorder- und Mittelgrund einnehmende Lebensbild.



Abb. 122. Pinturicchio: Heilige Familie. Akademie.

Pinturicchio war kein Seelenmaler und der Beschränkung seines Talents sich wohl bewußt. Nur ausnahmsweise befaßt er sich mit der Tafelmalerei. Er erreicht dabei wohl die formale Schönheit, den fein abgewogenen Linienzug der Komposition, aber nie die Tiefe inbrünstiger Stimmung, die die besten Andachtsbilder seines Lehrers Perugino auszeichnet. Verwandtschaft und Verschiedenheit der beiden umbrischen Meister auf dem Gebiet des Andachtsbildes läßt sich leicht ermessen aus dem Vergleich des Kreuzigungsbildes Peruginos in S. Agostino (Abb. 121), und der heiligen Familie Pinturicchios in der Akademie (Abb. 122). Bei beiden die fast mathematisch abgewogene Gruppierung und die seitliche Neigung der Köpfe, bei dem ältern Meister der volle Ernst der Anbetung, bei dem jüngeren das müde Insichselbstversunkensein, von dem selbst die beiden Kinder angesteckt sind.

Das beste, durch die lebendige Bewegung der vorderen Figuren ansprechendste Bild in der Libreria ist das erste der Reihe, die Abreise des Aeneas Sylvius zum Baseler Konzil, im Vordergrunde der Held der Geschichte inmitten seiner Begleitung hoch zu Roß, im Hintergrunde der Hafen von Piombino (s. S. 113). Es folgt der Empfang des kaiserlichen Botschafters am Hofe König Jakobs von Schottland; dann die Dichterkrönung und die Weihe des Helden zum Bischof von Siena, weiter die erste Begegnung des Kaisers Friedrich III. mit seiner Verlobten, Eleonora von



Abb. 123. Pinturicchio: Erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Verlobten. Libreria. (Unterer Teil des Freskos.)

Portugal, besonders anziehend durch den reichen Hofstaat der Braut und die vornehm drapierten Begleiter des Kaisers (Abb. 123). Das sechste Bild giebt die Verleihung des Kardinalats durch Calixt III., das siebente die Krönung des Kardinals zum Papst, das achte das nach Mantua zum Zweck des Türkenzugs berufene Konzil und das neunte die Heiligsprechung der Katharina von Siena; unter den Figuren im Vordergrunde dieser Scene befindet sich links ein Jüngling mit Barett und rotem Wams, der nach einer alten Ueberlieferung für Raffael gilt; in dem neben ihm stehenden älteren Manne soll Pinturicchio sich selbst abgebildet haben

(Abb. 124). Den Schluß macht die Anwesenheit Pius II. in Ancona, um den Kreuzfahrern den Segen zu spenden; vor ihm kniet der Doge von Venedig Cristoforo Moro, der nach dem Tode des Papstes seine Beteiligung an dem Kreuzzuge alsbald zurückzuziehen für gut fand.

Unter den Gehilfen, die Pinturicchio bei der sich bis zum Jahre 1509 hinausziehenden Ausführung der Fresken beschäftigte, wird neben Raffael als der begabteste Matteo Balducci genannt, dem eine auferstandene Madonna in einem Kranze von Cherubim mit zwei Heiligen zur Seite, in S. Spirito zugeschrieben wird (Morelli), ein artiges Bild mit hübscher Landschaft und lieblichen Engelköpfen, gut gemalt, in Auffassung und Anordnung noch ganz altertümlich (Abb. 125). Aehnliche Andachtsbilder finden sich in der Akademie und im Palast Saracini.

Ueber den Eingang zur Dombibliothek malte Pinturicchio noch ein elftes Bild zur Ehre des Stifters (1504), dessen Erben in die von Pius III. eingegangenen



Abb. 124. Pinturicchio: Heiligsprechung der Katharina von Siena. Vordergrundsgruppe. Libreria.

Verpflichtungen eingetreten waren und auch noch weiter hinaus für die Ausgestaltung der fürstlichen Stiftung Sorge trugen. Das Gemälde stellt die Krönung Francescos zum Papst dar (Abb. 126). Es ist in der Farbenhaltung mehr ausgeglichen und gedämpft als die Fresken des Innenraums. Wahrscheinlich war dies die erste mit besonderer Liebe von dem Künstler eigenhändig durchgeführte Arbeit am malerischen Schmuck der Libreria. Ihr vorausgegangen waren einige kleine Wandgemälde, die Pinturicchio, während er mit den Vorbereitungen zu den Piusfresken beschäftigt war, im Auftrage des Domrektors Alberto Aringhieri in der Johanniskapelle des Doms ausführte, darunter eine Geburt Christi und zwei novellistisch gehaltene Porträts des einmal betend und einmal als Maltheserritter dargestellten Stifters.

Der künstlerischen Bedeutung des Innenraums der Libreria entspricht in vollem Maße die prächtige Marmorwand, die sie gegen den Dom abschließt: das Meisterwerk des Lorenzo di Mariano, kurzweg Marinna genannt (1476—1534),

mit welchem die dekorative Plastik Sienas ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 127). Was die Rossellini und Benedetto da Majano für Florenz bedeuten, das bedeutet in kaum geringerem Maße dieser feinsinnige, phantasiereiche Meister für Siena. Der Reichtum und die Frische der Erfindung, die seine Grottesken ebenso wie seine figürlichen Friesornamente auszeichnen, ist der gleichen Bewunderung wert wie die überaus sorgfältige Bearbeitung des Marmors, die Vollendung des technischen Machwerks. — Der Dom enthält noch ein nicht minder schönes Werk Marinnas in dem Portal, das den Eingang zur Johanniskapelle bildet. Das glänzendste

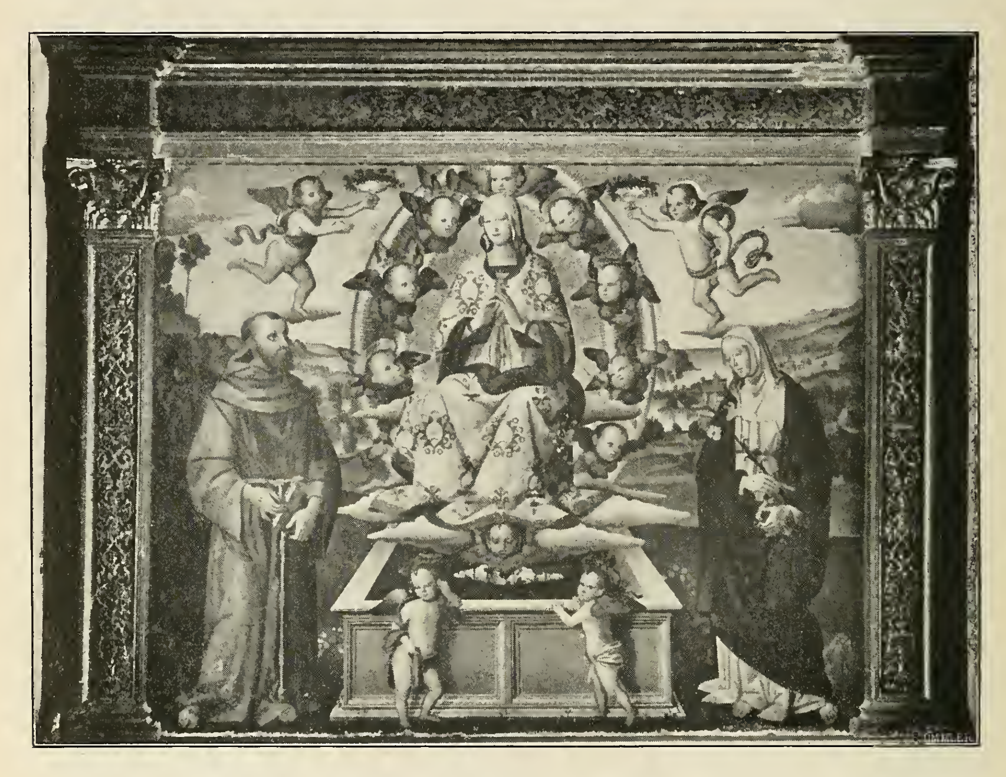


Abb. 125. Balduccio: Madonna in der Glorie. S. Spirito.

Zeugnis seiner Kunstfertigkeit liefert aber der herrliche Hauptaltar der Kirche Fontegiusta, dessen Lünette die tiefempfundene, mit dem feinsten Linienrhythmus in den Raum komponierte Pietà (Christus von Engeln betrauert) umschließt, das formvollendetste Relief der sienesischen Hochrenaissance (Abb. 128). Als einzige Freiskulptur, die von Marinna noch erhalten ist, sei die bemalte Thonbüste der h. Katharina bei dieser Gelegenheit erwähnt, die sich in der Sakristei von S. Caterina (Convento del Paradiso) befindet. Aus seinen späteren Jahren (1522) stammt die marmorne Umrahmung eines Altars in S. Martino (3. Kapelle links).

Wie die ornamentale Steinarbeit, so nahm auch die Bildschnitzerei in Siena im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einen staunenswerten Aufschwung, nachdem sie sich schon in früheren Leistungen, wie in dem zum Teil noch mit gotischen

Motiven durchsetzten prächtigen Chorgestühl der Stadthauskapelle (von Domenico di Niccolo, gen. del Coro, 1415—1429) den gleichartigen florentiner Arbeiten ebenbürtig erwiesen hatte. Mit der Schnitzerei ging die Einlegearbeit (Intarsia) Hand in Hand. Die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, die Siena aufzuweisen hat, die Rücklehnen des Gestühls zu beiden Seiten der Chornische des Doms, sind freilich



Abb. 126. Pinturicchio: Pius III. zum Papst gekrönt. Libreria.

nicht heimischen Ursprungs, sondern von dem in diesem Kunsthandwerk unübertroffenen Fra Giovanni aus Verona ursprünglich für die Kirche in Montoliveto angefertigt.

Weit über das Weichbild der Stadt hinaus ging der Ruf des Bildschnitzers Antonio Barile (1453—1516) und seines Bruders Giovanni, der zusammen mit Fra Giovanni in Rom die Thüren der Stanzen des Vatikans hergestellt hat.

Eine gemeinſame Arbeit der beiden Brüder iſt der prachtvolle Orgellettner im Dom über der zur Sakriſtei führenden Thür. Die reichſten Schnitzarbeiten



Abb. 127. Teil der Marmorfronte der Libreria im Dom. Von Marinna.

Antonios befinden ſich in der Akademie; es ſind die Pilaſter, die ehedem die Wandverkleidung eines Feſtſaals im Palaſte Petruccios gliederten. Das Ornament entwickelt ſich von einer von phantaſtiſchen Tierleibern getragenen Fußplatte aus

zunächst in Form einer Vase; aus dieser steigt in kräftigem Wuchs der Akanthus auf, dessen Spitze in ein zierliches, mit figürlichen Elementen und andern Gebilden durchsetztes Rankenwerk ausläuft, ein launiges Phantasiespiel von wunderbarer Mannigfaltigkeit und unvergleichlicher Formvollendung. Fast roh und plump nehmen sich, mit diesem Schnitzwerk verglichen, die stumpfen Formen der Stuckornamente in der Johanniskapelle aus; immerhin gereichen sie in Ansehung der Erfindung den Barockkünstlern Caponeri und Lucchi zur Ehre (1596).

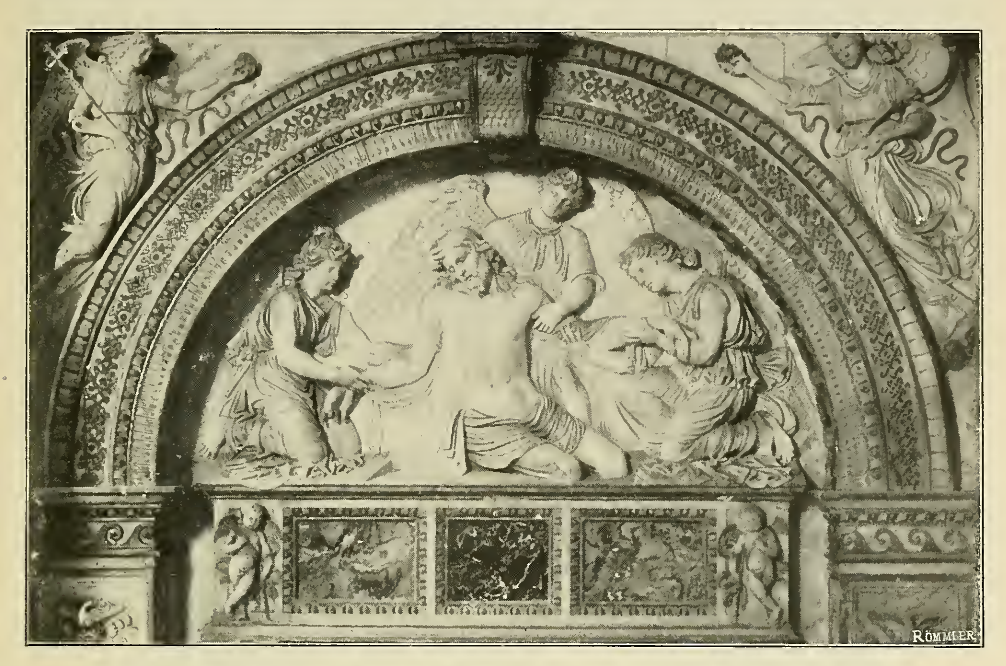


Abb. 128. Marinna: Christus von Engeln betrauert. Relief am Hochaltar in Fontegiusta.

Noch lange bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt sich die sienesische Schnitzkunst auf der Höhe, wenn sie auch dem zu schwülstigen Formen mit starkem Relief neigenden Barockstil den unumgänglichen Einfluß einräumte. Die vorzüglichste Schöpfung dieser Spätzeit ist das Stuhlwerk in der Chornische des Doms von Bartolommeo Neroni, genannt Riccio.

Das umfangreichste Erzeugnis der dekorativen Kunst besitzt Siena in dem Bodenbelag des Doms. Rein ornamentale, auf geometrischer Teilung beruhende Bodenmosaiken, in die mitunter auch figürliche Motive verstreut sind, kannte schon die altchristliche Kunst, die sie von der Antike übernommen hatte. Sie sind in den Kirchen Italiens nichts Seltenes. Aber eine so weit ins Bildmäßige gehende Behandlung der Bodenfläche, wie sie im Dom zu Siena beliebt wurde, steht fast einzig in ihrer Art da. Nur im Mittelschiff des Doms zu Lucca findet sich in beschränkter Weise etwas Verwandtes.

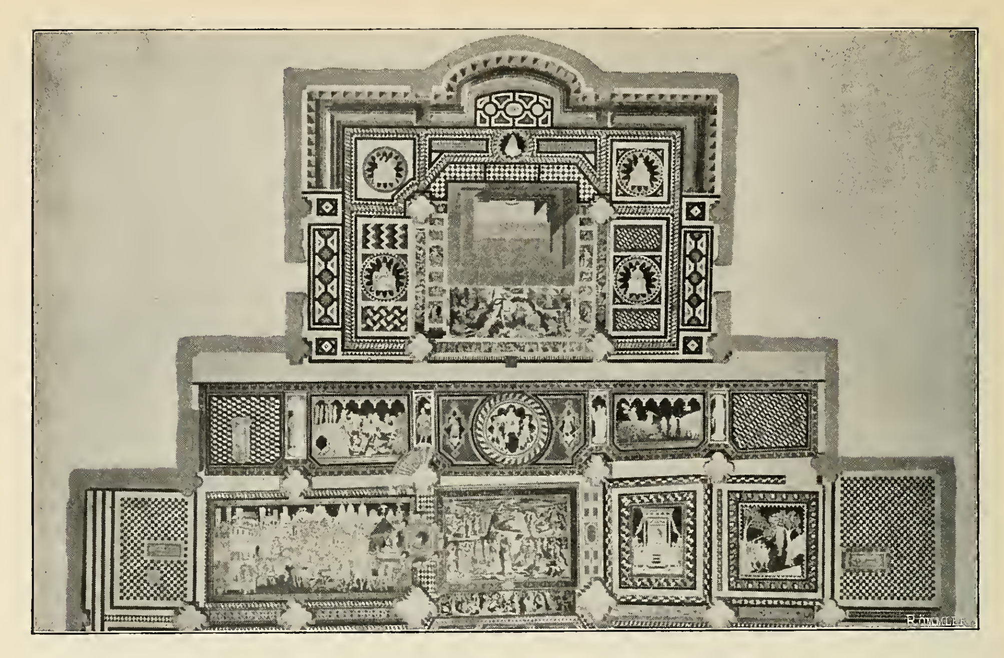


Abb. 129. Bodenbelag der Chorseite des Doms.

Verschiedene Meister und verschiedene Zeiten etwa von der Mitte des 14. bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus haben zur Vollendung des Werkes beigetragen. Dabei hat die technische Ausführung im Laufe der Zeit Aenderungen erfahren. Ursprünglich bediente man sich der alten Mosaikarbeit, die sich aus verschiedenfarbigen Steinen zusammensetzt, dann trat das sog. Graffito an die Stelle, Marmorplatten, worin die hinterher durch eine schwarze Stuckmasse

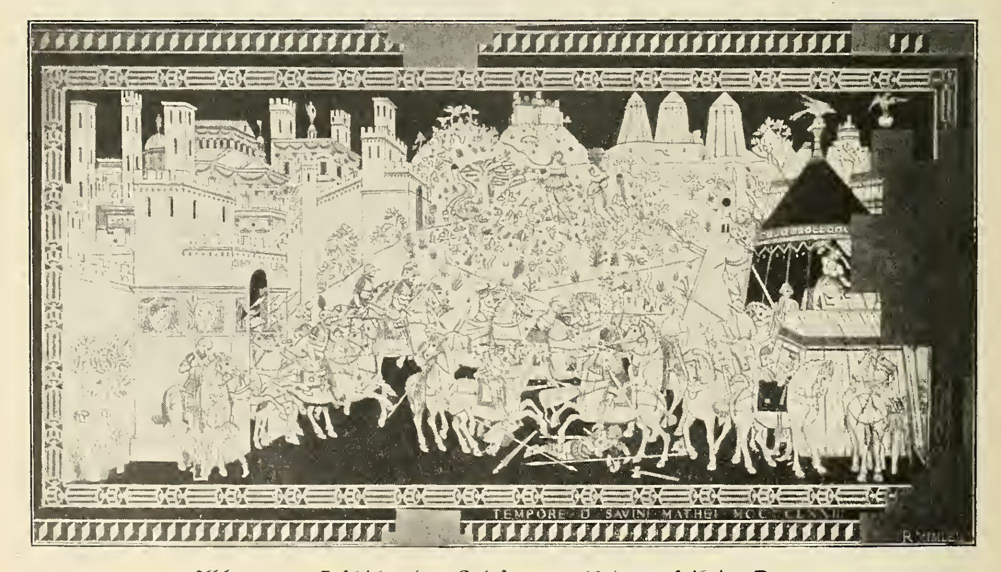


Abb. 130. Geschichte des Holofernes. Bodenmosaik im Dom.

sichtbar gemachte Zeichnung eingemeißelt wurde. Im 15. Jahrhundert wurde das Graffito von der Marmorintarsia abgelöst, die von Niccolo del Coro (s. S. 157) ausgegangen sein soll. Im 16. Jahrhundert ging der Maler Beccafumi, von dem weiter unten die Rede sein wird, zu der ganz malerischen Behandlung dieser Einlegearbeit über, indem er mittels verschiedenfarbigen Marmors helle, dunkle



Abb. 131. Kaiser Sigismund. Bodenmosaik im Dom.

und Halbtöne zur Modellierung der Form und zur Erzielung des Helldunkels verwendete, ein umständliches und zugleich bedenkliches Verfahren, da es die Bodenfläche um die ruhige Wirkung bringt und ihren architektonischen Zusammenklang mit dem Raume preisgiebt. Unsere Abbildung von einem Teile des Bodenbelags giebt eine ziemlich deutliche Vorstellung von den verschiedenen Arten der Behandlung und läßt nebenbei auch die Unregelmäßigkeiten in der Stellung der Pfeiler erkennen, von der bei einer früheren Veranlassung (S. 35) die Rede war (Abb. 129).

Die ältesten Stücke des Belags mit den in Mosaik ausgeführten Wappenbildern sind wegen ihrer Abnutzung aus dem Dome in das Dommuseum übertragen und durch moderne Kopien ersetzt worden. In Graffito ausgeführt ist die Geschichte des ägyptischen Hermes (Hermes trismegistos) am Anfang des Mittelschiffs, ferner das wie ein Radfenster gebildete Stück mit dem kaiserlichen Adler in der Mitte und das Glücksrad am Ende des Mittelschiffs. Dasselbe gilt von den zehn Sibyllen in den Seitenschiffen, den vier Tugenden im Chor und von



Abb. 132. Das Glück. Bodenmosaik im Dom.

der von dem Gehilfen Quercias Pietro del Minella (die architektonischen Teile des Taufbrunnens sind sein Werk) ausgeführten Geschichte Absalons im rechten Querschiff. Das erste als Intarsia behandelte Stück ist der „Triumph Davids“ vor den Chorstufen (von Niccolo del Coro, 1415). In gleicher Weise ausgeführt ist der „bethlehemitische Kindermord“ (Zeichnung von Matteo di Giovanni) im linken Querschiff, daneben ein Schlachtenbild (Sturz des Herodes, Zeichnung von Benvenuto di Giovanni), ferner die Geschichte des Holofernes (Zeichnung von Federighi; besonders anmutig die im Hintergrunde mit ihrer Magd durch ein

Blumenfeld einherwandelnde Judith; Abb. 130). Im rechten Querschiff ein ganz teppichartig gefeldertes Stück, in den sechs achteckigen Feldern die „Lebensalter" von Federighi in charakteristischen Einzelfiguren; ferner ein den Kaiser Sigismund auf dem Throne darstellendes Bild, das zum Andenken an den Besuch des Herrschers, im Jahre 1433, ausgeführt wurde (Abb. 131, Zeichnung von Domenico di Bartolo). — Auch Pinturicchio hat eine der figurenreichsten Kompositionen für das Dompflaster geliefert, eine Illustration zu Dantes Divina Commedia. Es stellt die nach dem Glück ausschauenden Gruppen verschiedenartiger Menschen auf einer Insel dar, der die Glücksgöttin den Rücken kehrt. Den Sinn vervollständigt die obere Gruppe: in der Mitte die „Weisheit", die dem allein Weisen, Sokrates, die Palme reicht, während der vom Reichtum übersättigte Crates seine Schätze ins Meer wirft (Abb. 132). — Beccafumi hat zwei Geschichten des Alten Testaments in der von ihm erfundenen Helldunkeltechnik zu diesem seltsamen Steinteppich beigesteuert, Kompositionen in dem „großen" Stile der von Michelangelo inspirierten römischen Malerschule; beide in der Art, wie die Wandbilder der Sixtinischen Kapelle, mit dem Hauptvorgange noch zahlreiche Nebenscenen vereinigend. Im Mittelschiff ist Moses als Gesetzgeber dargestellt, einmal auf dem Sinai, die Gesetzestafeln in Empfang nehmend, und dann wieder am Fuß des Berges, wie er sie aus Zorn über die Abgötterei der Juden zerschmettert; ringsum vor dem Berge das Treiben des Wandervolks. Vor dem Hauptaltar sieht man das Opfer Abrahams das in einer ausgedehnten Landschaft mit allen möglichen Requisiten, Menschen (Flußgöttern?) und Tieren vor sich geht als wenn der mosaische Gottesmann die halbe Welt zu dem von ihm aufgeführten Schauspiel eingeladen habe. Die Auffassung ist schon ganz barock (Abb. 134).



Abb. 133. Sodoma: Eccehomo. Bruchstück eines Fresko. Akademie.

11*



Abb. 134. Das Opfer Abrahams. Bodenmosaik im Dom.

6. Das Ende der sienesischen Kunstblüte.

In die Zahl der ausgezeichneten Ornamentisten, von denen im Vorhergehenden die Rede war, ist auch der berühmteste Architekt Sienas, der 1481 geborene Baldassare Peruzzi, einzureihen. Er gilt aber, was den Umfang seiner Geistesgaben anlangt, weit mehr als seine heimischen Kunstgenossen; denn er war einer von den vielseitigen Meistern, die das Gesamtgebiet der bildenden Kunst beherrschten und mit dem schöpferischen Sinn eine hohe theoretische Bildung vereinigten. Das Schicksal hat ihm leider wenig Wohlwollen zugewandt; zu großen monumentalen Aufgaben ist er nie berufen worden, und das Schönste, was er erdacht, ist papierner Entwurf geblieben.

Seine Jugendzeit verlebte Peruzzi in Siena, bis er 22 Jahre alt war. Dann zog es ihn nach Rom, wo der größte Baumeister seiner Zeit, Bramante, sein Lehrer wurde. Sein früh entwickeltes Zeichentalent wies ihn auf die Malerei hin, und Bernardino Fungai (1460—1516), ein zwar in der altertümlichen Weise der umbro-sienesischen Schule befangener, aber sinniger und mit dem Herzen an der Sache beteiligter Schüler des Benvenuto di Giovanni (Bilder von ihm in der Akademie, eine Krönung und eine Himmelfahrt Mariä in der Fontegiusta, eine andere Himmelfahrt von 1500 in der Servitenkirche), soll ihn in die Lehre genommen haben. Wie die Chronik berichtet, zeigte Peruzzi schon in jungen Jahren ein so ausgiebiges Talent, daß er mit dem Erträgnis seiner Arbeit seine in dürftigen Verhältnissen lebende Mutter unterstützen konnte. Die ersten Spuren seiner Thätigkeit in Rom finden sich in S. Onofrio, wo er die Tribuna des Chors mit Fresken ganz im Geiste der von Perugino und Pinturicchio beeinflußten Sienesen ausmalte. Später (1511) entstand die Deckenmalerei im Galatheasaale der Villa Farnesina, mythologische Scenen, vortrefflich dem Raume angepaßt, bei denen er das mathe-

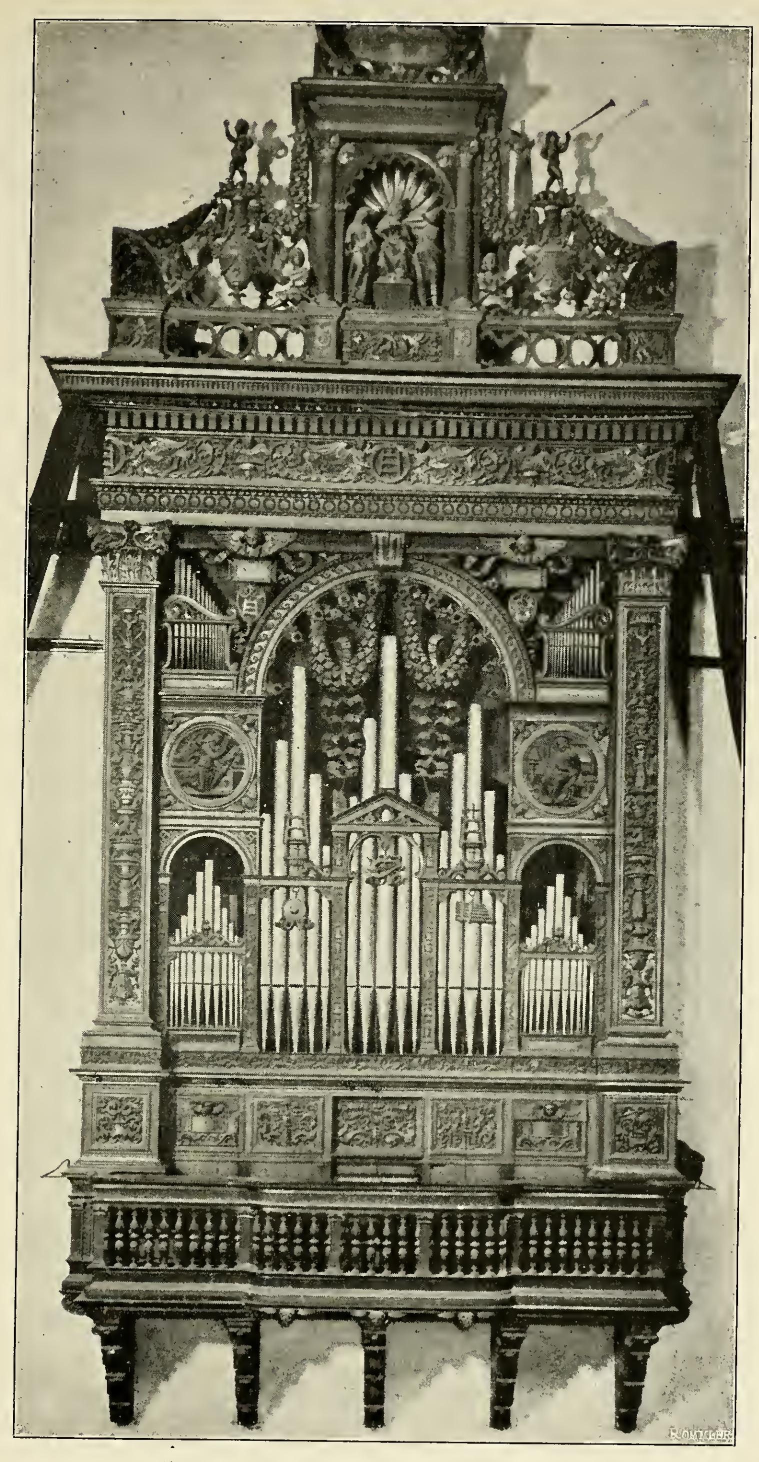


Abb. 135. Orgel in S. Maria della Scala.

matische Gesetz der Perspektive zur vollen Geltung brachte. Inmitten des reich entwickelten römischen Kunstlebens zur Zeit Julius II. und Leos X. nahm sein Talent einen höheren Flug. In den Malereien der Kapelle Ponzetti in S. Maria della Pace bekundet er deutlich sein Bestreben „es in der Würde der Formgebung, des Ausdrucks und des Lebens, in der Breite der Behandlung und in edler Einfachheit der Gewänder Michelangelo und Raffael gleichzuthun" (Crowe und Cavalcaselle). Seine bekanntesten Bauwerke in Rom sind das für den reichen Bankherrn Chigi errichtete Sommerhaus, die Villa Farnesina (neuerdings auch Raffael zugeschrieben), und der Palazzo Massimi alle colonne (1535), beide von bescheidenem Umfang, aber von überaus feinen Verhältnissen und genialer Anlage.

Wir können hier die Wirksamkeit Peruzzis außerhalb Sienas nicht weiter verfolgen, da uns dies von unserer Aufgabe zu weit abführen würde. Erwähnt sei nur, daß er 1520 von Leo X. zum Dombaumeister der Peterskirche ernannt wurde, welches Amt er bis 1527 bekleidete. Das fürchterliche Unglück, das in diesem Jahre über die ewige Stadt hereinbrach, als die spanisch-deutschen Söldnerscharen Karls von Bourbon ihre Thore erstürmt hatten und Leben und Eigentum der Bürger der Willkür des Raubgesindels preisgegeben war, zwang Peruzzi, wie viele andere Künstler, das Heil in der Flucht zu suchen. Ganz mittellos, bis aufs Hemd ausgeplündert, kam er nach Siena. Hier nahm sich die Signoria seiner an und ernannte ihn zum Festungsbaumeister. Zwei Jahre später erhielt er das Amt des Dombaumeisters. Im Jahre 1535 ließ er sich bewegen, wieder nach Rom zu gehen und unter Paul III. die Leitung des Baus der Peterskirche von neuem zu übernehmen. Ein Jahr darauf starb er. Seine Gebeine erhielten neben denen Raffaels im Pantheon ein Ehrengrab.

Die Bedeutung Peruzzis als Baumeister ist in Siena noch weniger ersichtlich als in Rom. Zudem ist seine Urheberschaft an den meist geringfügigen Bauten, die ihm zugeschrieben werden, nicht urkundlich nachweisbar. Unzweifelhaft beruht auf seinen Entwürfen der Bau der Villa Belcaro, deren Vorhalle, Gartenloggia und Kapelle er mit Fresken schmückte, die aber von ungeschickter Hand übermalt wurden. Wie großartig die Anlage gedacht war und wie weit die Ausführung hinter dem Plane zurückblieb, läßt der Entwurf erkennen, der mit andern Handzeichnungen des Meisters in der Sammlung der Uffizien bewahrt wird. Mit voller Sicherheit wird ihm der Entwurf zu dem in edlen Formen gehaltenen Hochaltar des Doms zugeschrieben; die Ausführung in Marmor überließ er (1532) dem Steinmetzen Pellegrino di Pietro. — Das unverkennbare Gepräge seiner Dekorationsweise zeigt die prachtvolle Orgel der Hospitalkirche, wenn die Ausführung auch in der Hand eines geschickten Holzschnitzers (Giovanni di Piero Castelnuovo) gelegen haben mag (Abb. 135).

Ein Fresko in der Kirche Fontegiusta, die tiburtinische Sibylle vor Kaiser Augustus, verdient als Komposition den höchsten Preis unter seinen figürlichen Malereien. Die edle Gestalt der Prophetin ist ganz erfüllt von dem Pathos ihrer Rede. Der vor ihr furchtsam zusammenknickende Kaiser hat eine seiner Würde mehr entsprechende Haltung in der Handzeichnung der Uffizien, die also der Ausführung nur zum Teil zu Grunde gelegen haben kann (Abb. 136).

Die Sibylle fällt in die letzten Lebensjahre des Meisters und läßt den mächtigen Einfluß erkennen, mit dem die unter Raffael in Rom zur höchsten Blüte gelangte Geschichtsmalerei auf den empfänglichen Geist Peruzzis ausgeübt hatte.

Mehr noch als Raffael hatte der große Erneuerer der sienesischen Malerei Giovanantonio Bazzi, genannt Sodoma, auf Peruzzi eingewirkt, und es ist



Abb. 136. Peruzzi: Augustus und die Sibylle. Fresko in der Fontegiusta.

wohl anzunehmen, daß die Beziehungen zwischen beiden Meistern schon in Siena angeknüpft, in Rom aber weiter gefördert wurden, als derselbe Bankherr Chigi, der Peruzzi und Raffael beschäftigte, auch Sodoma nach Rom kommen und ihn zwei Wandgemälde im oberen Saal der Farnesina ausführen ließ: „Alexanders d. Gr. Hochzeit mit Roxane" und die „Familie des Darius."

Sodoma stammte aus Vercelli in der Lombardei, wo er um 1477 geboren wurde. Von einem geringen Künstler in den Anfangsgründen der Malerei unterrichtet, machte er seine eigentliche Lehre erst in Mailand durch, wo gegen

Ende des Jahrhunderts die Schule Lionardos mit Luini, Boltraffio und Gaudenzio Ferrari in höchster Blüte stand. Formenverständnis und sorgfältiges, namentlich die weiche Fülle und den zarten Ton des Fleisches treffendes Kolorit brachte er als Frucht seines Mailänder Aufenthalts mit nach Siena. Auch das sanfte Schönheitsideal, die zu traulichem Lächeln ansetzenden, von langwallendem Lockenhaar umrahmten Frauen- und Engelsköpfe, die wir auf Bildern seiner Frühzeit antreffen, sind lombardischen Ursprungs. Sonst beruhte alles, was er schuf, auf seinem eigensten Wesen, das zwar von fremder Kunst, wie der der Florentiner, angeregt aber nicht umgestimmt wurde. An Gedankenfülle stand er kaum hinter Raffael zurück, und auf jedem Gebiete der Malerei fand er sich zurecht, mochte es sich um ein Andachts- oder Legendenbild, um Mythologie oder Allegorie handeln. Ihm war die Kunst um der Kunst willen da, und um den Geschmack der Besteller trug er keine Sorge. Die Arbeit förderte er nur, wenn er seine Lust daran hatte, oder wenn ihm gute Bezahlung winkte. Als Mensch genoß er keinen besonderen Ruf; gewisse sinnliche Gelüste trugen ihm den Spitznamen Sodoma ein, den er übrigens nicht für einen Schimpf nahm, vielmehr scherzweise sich selbst zu eigen machte. Etwas von wonnigem Lebensgefühl können auch seine nach dem Himmel schmachtenden Heiligen nicht immer verleugnen, und es mag sein, daß gerade das Sinnlichschöne seine Besteller ansprach, in einer Zeit, wo die religiöse Empfindung in der hohen Geistlichkeit wie in der vornehmen Gesellschaft matt und stumpf geworden war.



Abb. 137. Sodoma: Caritas. Berlin.

Nach Gewohnheiten und Liebhabereien war Sodoma ein ganz moderner Lebemann. Sein Hauptvergnügen war das Wettrennen und, wie die Chronik erzählt, glückte es ihm oft einen Preis zu gewinnen. In seinem Hause hielt er allerhand Getier, Hunde, Katzen, Raben, Affen, Hühner u. s. w. und scheute sich nicht, diese seine Lieblinge gelegentlich auch auf seinen Bildern anzubringen. Seiner tollen Einfälle und losen Streiche wegen nannten ihn die Mönche von Montoliveto, „die viel Spaß an ihm

hatten", Mattaccio, d. h. den Erznarren oder Tollkopf, und Vasari beehrt ihn mit Vorliebe mit diesem Namen. Ein merkwürdiges Dokument seines burlesken Humors hat sich in einer Eingabe an den Magistrat von Siena, einer Art Steuererklärung, erhalten. Sie lautet nach der Uebersetzung von Jansen:

„Kund und zu wissen euch, meinen ehrsamen Mitbürgern, thue ich, Meister Johann Sodom von Lochstopfer*), in Anbetracht meines Besitzpfennigs hiermit wie folgt:

„Erstens habe ich einen Garten am Neubrunnen, wo ich säe und andre ernten. Dann in Vallerozzi zu meiner Wohnung ein Haus mitsamt einem Prozesse gegen Niccolo de' Libri. In meinem Stalle acht Pferde, welche man als meine Lämmer und als deren Leithammel man mich bezeichnet. Ferner habe ich einen Affen, dazu einen Raben, der sprechen kann, und den ich darum halte, weil er einem gottgelahrten Esel im Käfig das Reden lehren soll. Ueberdies habe ich eine Eule, um Hexen gruseln zu machen, zwei Pfauen, zwei Hunde, zwei Katzen, Sperber und andere Raubvögel, sechs Hennen, 18 Küchlein, zwei maurische Hühner und noch viele andere Vögel, die aufzuzählen nur Konfusion machen würde. Noch habe ich auch drei scheußliche böse Bestien, und das sind meine drei Frauenzimmer. Endlich besitze ich dreißig erwachsene Kinder, und, was nun diese Ladung betrifft, so werden Eure Excellenzen wohl zugeben, daß ich darin Engros-Besitzer bin. Wer nun Vater von zwölf Kindern ist, der darf laut Gesetz nicht zu den Kommunallasten herangezogen werden. Damit will ich mich Euch denn zu Gnaden empfohlen halten. Lebt wohl."



Abb. 138. Sodoma: Judith. Akademie.

Eins der liebreizendsten Bilder aus seinen jungen Jahren, das ganz auffällig an die Brunnenfiguren Quercias erinnert und von diesen, wie es scheint, inspiriert wurde, bewahrt das Museum in Berlin: eine Caritas mit nacktem Oberkörper vor einer Flußlandschaft; eine sinnige Zugabe bildet ein Bäumchen mit einem

*) Flickschuster (?) mit Beziehung auf das Handwerk seines Vaters.

Vogelnest, dem sein Erbauer Futter zuträgt (Abb. 137). Ganz lombardisch mutet uns auch seine aus dem Palaste Petruccios (s. o. S. 145) stammende Judith (in der Akademie) an, die mit leichtem Schritt durch eine mehr angedeutete als perspektivisch ernst gemeinte Landschaft ihres Weges wandelt (Abb. 138).

In seine ersten sieneser Jahre fällt ferner die „Abnahme vom Kreuz" in der Akademie, ursprünglich für S. Francesco gemalt. Es ist, was die Erfindung und Anordnung anlangt, die großartigste Komposition des Meisters. Die mechanische



Abb. 139. Sodoma: Abnahme vom Kreuz. Akademie.

Seite der Handlung, das Herablassen des Leichnams von zwei Leitern aus mittels eines ausgespannten Tuchs, hat fast etwas Beängstigendes, beruht aber auf einer ungemein sicheren Beobachtung der Wirklichkeit. Trefflich geordnet, frei von jeder Formel stellt sich die Gruppe der unter dem Kreuze harrenden zwei Frauen dar, die aufrechtstehend am Kreuzesstamm, den Blick mit Besorgnis nach oben richten; zwei andere nehmen niederknieend sich der vor Schmerz in Ohnmacht gesunkenen Maria an. Den Gegensatz bilden die beiden Kriegsknechte rechts, die, an der Sache innerlich unbeteiligt, in lebhafter Unterhaltung dem Vorgange ihre Aufmerksamkeit zuwenden.

Den Hintergrund füllt eine Hügellandschaft mit hohem Himmel, gegen dessen leuchtende Helle sich das Kreuz mit den daran beschäftigten Männern wirkungsvoll absetzt (Abb. 139). Wie leer, phantasielos und schematisch zusammengestellt nimmt sich gegen diese die größte Mannigfaltigkeit der Körperwendungen und des Ausdrucks aufweisende Komposition das Kreuzigungsbild des Perugino aus, dessen



Abb. 140. Sodoma: Das Speisewunder. Fresko in S. Anna in Creta.

wir oben (S. 153) gedacht haben! Die Sienesen erhielten angesichts dieser Kreuzabnahme zum erstenmale einen Begriff von der in Florenz und Mailand großgezogenen hohen Kunst des Cinquecento.

Man kann wohl nicht darüber im Zweifel sein, daß Sodoma seine „Kreuzabnahme“ erst malte, nachdem er Florenz und Rom gesehen. Nach Florenz lockte ihn vielleicht 1505 das Ergebnis des Wettstreits zwischen Lionardo und Michelangelo; denn die beiden Kriegsscenen „Die Kletterer“ und „Der Kampf um die

Fahne" waren „eine Schule für die Welt", das ersehnte Ziel von Künstlerpilgerfahrten. Daß er Lionardos Karton kannte und studiert hatte, bekundet unverhohlen das Schlachtenfresko in Montoliveto, das den Sturm der Goten auf Montecassino darstellt.

In Rom war Sodoma zum erstenmale 1507 oder 1508, zum zweitenmale, wo er die Roxane (s. o. S. 167) malte, von 1513 bis 1515. In der Zwischenzeit verheiratete er sich mit einem Mädchen „aus guter Familie", Beatrice, der Tochter eines Gastwirts. Von 1518 bis 1525 fehlen in Siena die Nachrichten über sein Leben; er scheint also außerhalb, vielleicht in Florenz, gewesen zu sein, wo er an



Abb. 141. Sodoma: Das Wunder der geheilten Backmulde. Fresko in Montoliveto.

Andrea del Sarto einen Geistesverwandten hatte, dem die Arbeit ebenso leicht von der Hand ging, wie er das Leben leicht nahm. Das ausgelassene Treiben in den florentiner Künstlerklubs wird Sodoma gewiß sympathisch berührt haben. Im Jahre 1537 lebte er eine zeitlang am Hofe des Fürsten Giacomo von Piombino, wo es ihm so behagte, daß er darüber den Auftrag der Signoria von Siena, die die Marktkapelle von ihm ausmalen lassen wollte, ganz und gar vernachlässigte. Vielleicht war das der Grund, daß man in Siena nicht viel mehr von ihm wissen wollte und daß er noch weiterhin auswärts in Volterra, Pisa und Lucca seinem Erwerb nachging. 1543 kehrte er nach Siena zurück, wo er 1549 gestorben ist.

Die frühesten Fresken Sodomas befinden sich im Refektorium des Klosters Santa Anna in Creta bei Pienza. Viel ist von den flüchtig gezeichneten, sorglos hingemalten Scenen nicht mehr zu sehen. Besonders ansprechend sind darin die kleinen genrehaften, aus dem Leben gegriffenen Züge. Das Hauptbild stellt, wie es gewöhnlich in Refektorien der Fall ist, das Wunder der Brode und Fische dar (Abb. 140). In dem leicht hingestrichenen, kahlen Landschaftsgrunde hat Sodoma



Abb. 142. Sodoma: Die Verführerinnen. Fresko in Montoliveto.

eine halbwegs an das Kolosseum erinnernde römische Ruine angebracht, die erste Andeutung seiner architektonischen Studien, deren Ergebnisse er häufig in seinen späteren Bildern vorführt. Mit besonderer Vorliebe wendet er sich der dekorativen Seite der Baukunst zu, ganz wie Pinturicchio, indem er die Scenerie mit zierlich ornamentierten Pilasterkulissen oder mit einem stattlichen Thorbogen abgrenzt.

Viel bedeutender ist sein Freskencyklus im Kloster Montoliveto (s. S. 31), der die von Signorelli begonnenen Geschichten des h. Benedikt vervollständigt. Hier tritt der Gegensatz zwischen beiden Meistern grell hervor, die herbe aber gediegene Art der Zeichnung Signorellis und die heitere, von keinerlei Bedenken beschwerte Schaffensfreude Sodomas. Sehr hübsch ist was Vasari von dem Zustandekommen der Fresken erzählt. Die Arbeit war um einen billigen Preis an Sodoma verdungen, sie war aber auch danach. Als sich der Prior des Klosters darüber beklagte, antwortete ihm Sodoma, sein Pinsel tanze nach dem Klange des Geldes. Nun wurde ihm reichlicherer Lohn versprochen, und in der That sind die späteren



Abb. 143. Sodoma: Mariä Tempelgang. Fresko in S. Bernardino.

drei Bilder in den Ecken mit größerem Fleiß behandelt und farbiger gehalten. Möglich, daß auch die Gesichtsbildung, mit der der Künstler die Benediktinermönche versah, die langen und dicken Nasen und das breite Kinn, dem Prior nicht gefallen haben. Am meisten Empfindung und feierlichen Ernst zeigt die „Einkleidung des jungen Benedikt". Knieend läßt der fromme Jüngling sich den weißen Mantel überwerfen, den ein vollbärtiger, würdevoller Klosterbruder emporhält. Als selbstbewußten Architekten weist sich Sodoma auf dem „Wunder mit der Backmulde" aus, deren Bruch der Heilige durch sein Gebet heilt: im Hintergrunde eine römische Tempelhalle mit anschließendem Thorbogen, vorn links der Einblick in die Küche mit einer sich nach hinten öffnenden Thür. Das Wunder selbst erscheint fast wie die

Nebensache, das Hauptsächliche vielmehr der mitten im freien Raum stehende vornehme Herr, der wie ein Fürst mit der einen Hand sich auf sein Schwert stützt und mit der andern eine leichthin grüßende Bewegung macht, die der ihm entgegenkommenden Gruppe von Männern und Kindern gilt. Und dieser elegante Stutzer ist Sodoma selber, der Tierfreund, wie er leibt und lebt, mit den vollen sinnlichen Lippen, die ein launiger, fast ironischer Zug umspielt (Abb. 141). Sein rechtes Behagen hat der Meister aber an der Verführungsscene gehabt, mit der der neidische Mönch Florentius den Heiligen in Versuchung bringen wollte. Die schönen Huldinnen, namentlich die leicht geschürzte in halbdurchsichtigem Gewande, die mit ihrer Ge-



Abb. 144. Sodoma: Mariä Himmelfahrt. Fresko in S. Bernardino.

fährtin den Vordergrund einnimmt, sehen gewiß nicht danach aus, als ob der Anblick des Heiligen sie in fromme Betschwestern verwandeln würde (Abb. 142). Von dem wild bewegten „Sturm auf Montecassino" war schon oben die Rede.

Wir übergehen die übrigen Darstellungen — es sind im ganzen 27 — da sie zur Charakteristik des Meisters nicht viel mehr beitragen, und überlassen es dem freundlichen Leser, sich an Ort und Stelle von dem erfindungsreichen Interpreten über Schicksal und Wunderthaten des h. Benedikt unterrichten zu lassen.

Wie groß in seiner Auffassung und wie tief in seiner Seelenschilderung Sodoma sein konnte, wenn er wollte, davon giebt das herrliche Eccehomo, der aus S. Francesco, leider nur als Bruchstück, in die Akademie übergeführte Christus an

der Säule den vollgültigen Beweis. Das kummervolle Antlitz des Erlösers schaut halb träumerisch in die Ferne, als ob das Auge in der Zukunft läse und den Gang nach Golgatha vor sich sähe (Abb. 133, S. 163). Von einer großartigen Plastik ist der Bau des nackten Körpers. Die Herrschaft über die Form, die Sodoma hier kundgiebt, macht es wahrscheinlich, daß er nicht bloß Liebhaberei an der Bildhauerkunst hatte und Auge und Hand durch Abzeichnung von Skulpturen übte, sondern daß er auch mit eigner Hand sich auf dem Gebiet der Plastik versuchte. Eine Bestätigung findet diese Vermutung durch eine Notiz im Domarchiv, wonach ihm der Auftrag auf zwei von Cecco di Giorgio und Cozzarelli unausgeführt gelassene Heiligenstatuen überwiesen worden ist. Ob er sie in Angriff genommen hat, ist freilich sehr zweifelhaft. Wenn in Siena überhaupt etwas mit seiner bildnerischen Thätigkeit in Beziehung gebracht werden kann, so sind es zwei Heiligenfiguren (Bernhardin und Katharina) im Treppengange des Oratoriums von S. Bernardino (Frizzoni) und das Reliefbild des auferstandenen Heilands neben dem Piccolomini-Altar im Dom (Morelli).

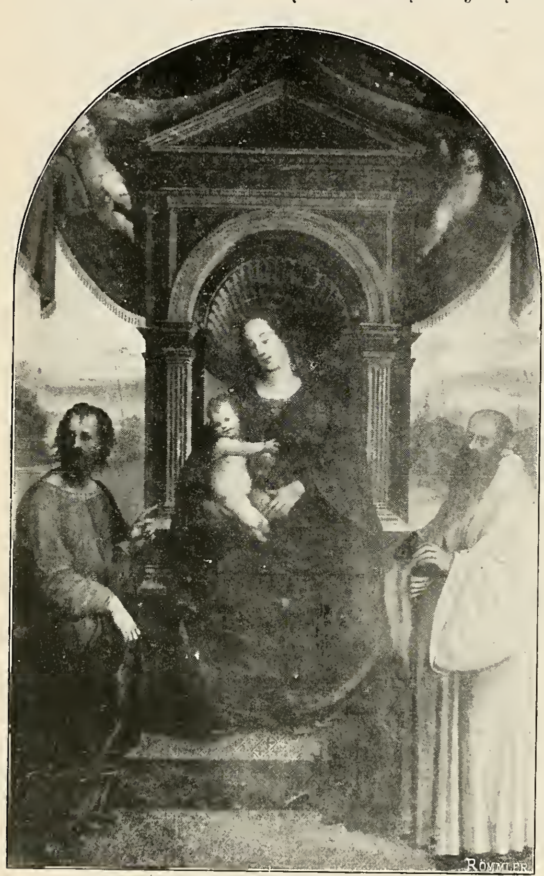


Abb. 145. Pacchia: Madonna mit Heiligen. S. Cristoforo.

Das genannte Oratorium ist ein kleines Museum der sienesischen Kunstblüte. Schon die dekorative Ausstattung, Pilaster und Friese in Stuck, die Decke in Holz geschnitzt, von Ventura di Giuliano Turapilli (1496) zählt zu den glücklichsten Schöpfungen dieser Art. Zum Schmuck der Wände haben sich die bedeutendsten Maler Sienas vereinigt. Sodoma steuerte die als Nischenfiguren statuarisch aufgefaßten Heiligen bei, Ludwig von Toulouse, Franziscus und Antonius von Padua; außerdem von den Scenen der Marienlegende die Darstellung im Tempel (der eigentliche Vorgang verschwindet gegen die schönen Frauen- und Männergruppen des Vordergrundes, Abb. 142), die Heimsuchung, die Himmelfahrt (mit einer Schar wonniger Kinderengel (Abb. 143) und die Krönung der h. Jungfrau.

Daneben zeigt sich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), ein Schüler von Fungai (s. o. S. 164) in seinen prächtigen Gewandfiguren und den ausdrucksvollen Köpfen als ein ebenbürtiger Genosse Sodomas, dem er mancherlei

abzusehen verstand. Seine Kompositionen scheinen reifer überlegt zu sein, sie sind klarer geordnet als die Sodomas, dem es mehr um die malerische Wirkung, um einzelne Prachtfiguren als um das, was vorgeht, zu thun ist. Von Pacchia ist die Geburt und die Verkündigung Mariä, dazu die Einzelgestalt des h. Bernhardin. Vortreffliches leistete er in den Fresken des unteren Oratoriums der Fontebranda, in denen er die Wundergeschichten der h. Katharina erzählt: „Die Heilung des Spitalvorstehers Cenni von der Pest" (links vom Altar), „Die Leiche der h. Agnes reicht der Heiligen den Fuß zum Kusse" und die „Befreiung der Dominikaner aus der Hand der Mörder" (im rechten Querschiff). Der tiefe Ernst und die stille Würde, womit Pacchia seine Heiligen ausrüstet, sind zweifellos die Früchte eines längern Aufenthalts in Florenz, wo ihm Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo zum Vorbild dienten. An den letztgenannten erinnert das schöne Tafelbild in S. Cristoforo: die Madonna in einer Aedicula, über die zwei Engel einen Baldachin ausbreiten, zur Seite zwei bärtige Heilige (Abb. 145).



Abb. 146. Beccafumi: Das jüngste Gericht. S. Maria del Carmine.

Der dritte im Bunde mit den beiden genannten Meistern ist Domenico Beccafumi (1486 bis 1551), dem wir schon unter den Dekoratoren des Dompflasters begegneten (S. 163). Er malte die „Vermählung" (das Sposalizio) und den „Tod der Maria", mit Männer- und Frauengestalten in reichen Trachten und von mannigfaltiger Bildung. An der den großen florentiner Historienmalern seit Ghirlandajo eignen Einkleidung der biblischen Erzählung in das Zeitgewand der höheren Gesellschaftskreise hatte Beccafumi sich offenbar ein Beispiel genommen, und solange er dem Menschenleben in seiner natürlich schlichten Erscheinung nachgeht, hat er eine glückliche Hand. Er war aber keine in sich gefestete Natur und geriet stark ins Schwanken, bis er sich ganz der spätrömischen Schule überlieferte und im Fortissimo zu komponieren bemühte. Gewiß hat er sich auf seinen zur Hölle niederfahrenden Erzengel Michael und den darüber den Engelchor

dirigierenden Gottvater (im Carmine, Abb. 146) recht viel zu gute gethan und geglaubt den Meister Sodoma glänzend überboten zu haben, und doch ist es nur



Abb. 147. Sodoma: Ohnmacht der h. Katharina. Fresko. S. Domenico.

ein zusammengesuchtes Bravourstück, das mehr durch äußeren Pomp als durch inneren Gehalt die Bewunderung herausfordert.

Wir kehren zu Sodoma und seiner Kunst zurück, um nachzutragen, was in Siena an Meisterwerken von ihm noch besonderer Beachtung wert ist.



Abb. 148. Sodoma: Verzückung der h. Katharina. S. Domenico.

In die Zeit von 1525—1528 fallen die Wandgemälde der Katharinenkapelle in S. Domenico, mit Scenen aus dem Leben der Heiligen. Die gemalte Architektur,

namentlich der Grotteskenschmuck der Pfeiler auf den beiden die „Verzückung" und die „Ohnmacht" darstellenden Seitenstücken rechts und links vom Altar, kennzeichnet auch hier wieder den aus dem Vollen schöpfenden Dekorator. Reizende Putten auf den Kämpfergesimsen schauen von oben herab dem Vorgange zu. Von der „Ohnmacht" gilt noch jetzt das Wort Peruzzis, er kenne niemand, der einen Ohnmachtsanfall mit solcher Wahrheit dargestellt habe wie Giovanni Antonio. Auch das behutsame Zugreifen der beiden Gefährtinnen der Katharina kommt in vollendeter Weise zum Ausdruck. Die Gruppe der drei Klosterschwestern hat der Meister mit einem Bedacht geordnet und gerundet, wie es sonst selten seine Art ist (Abb. 147). Etwas fremdartig nimmt sich der Pfeiler in der Mitte des Bildes aus, neben dem der ziemlich schwerfällige Christus mit flatterndem Gewande herbeischwebt. Der architektonische Sinn ist unklar, die malerische Bedeutung aber unverkennbar; gegen die gerade Wand setzt sich die Gruppe der Klosterfrauen entschiedener ab als gegen die weichen, verschwimmenden Formen der Landschaft, die auch auf diesem Bilde wie immer bei Sodoma rein dekorativ aufgefaßt ist und wenig zur Stimmung beiträgt.



Abb. 149. Sodoma: Christus in der Vorhölle. Fresko in der Akademie.

Nicht ganz so glücklich ist die Anordnung der andern Vision. Die himmlische Erscheinung der Madonna und des Engels, der der Heiligen die Hostie bringt, ist zu körperhaft und massig, um den Eindruck des Visionären zu machen, das Einzelne aber, so die in Wonne aufgelöste Heilige, der kreuztragende Putto über ihr und der Hostienbringer von dem reinsten Schönheitsgefühl erfüllt (Abb. 148).

Das dritte Gemälde auf der Seitenwand links ist eine unbegreifliche Verirrung des Meisters. In der geradezu brutalen Scene geht die der Heiligen zukommende Rolle fast ganz verloren. Nach der Legende wird die Seele eines zum Tode verurteilten Verbrechers, der sich zu beichten weigerte, durch das Gebet

der Heiligen gerettet. Der grausige Anblick des Leichnams mit dem abgeschlagenen, blutüberströmten Halse, die Roheit des halb nackten Scharfrichters, der eben sein Schwert in die Scheide stecken will, und die Gefühllosigkeit des grinsenden



Abb. 150. Sodoma: Der Zug der h. drei Könige. S. Agostino.

Henkerknechtes, der den Körper des Enthaupteten wegzuschleppen sich anschickt, wird in nichts gemildert durch die umstehenden und in allzudichtem Getümmel herandrängenden Zuschauer, auch nicht durch die seitwärts knieende und zum Himmel

flehende Heilige. Einigermaßen versöhnend wirken die drei über der Greulscene schwebenden halbwüchsigen Engel. Ein launiger Einfall des Mataccio kontrastiert sonderbar mit dem grausigen Vorgange: aus den Oeffnungen des abschließenden Rundbogens schauen drei Putten hervor, der oberste ganz sichtbar, die seitlichen nur mit den Beinen vorlugend; sie sind lustig an der Arbeit, um eine Fruchtschnur zur Feier des Tages über der Engelgruppe auszuspannen.

Die Ueberhäufung der Bildfläche mit Nebenfiguren, die zur Belebung der Scene so gut wie nichts beitragen, sich vielmehr gegenseitig im Lichte stehen, ist ein Fehler, von dem Sodoma sich nicht lossagen kann. An diesem Zuviel leidet



Abb. 151. Sodoma: Der h. Jakob. Fresko in S. Spirito.

auch das schöne, aus der aufgehobenen Kirche S. Croce in die Akademie versetzte Fresko: Christus in der Vorhölle. Das Wesen des Dogmas ist in der Handlung des Erlösers ausgesprochen, der den vor ihm liegenden Abel emporzieht. Höher wird der Beschauer die Gruppe des ersten Elternpaares anschlagen. Der volle Zauber weiblicher Anmut ist über die Gestalt der Eva ausgegossen, die, den Blick auf Abel gerichtet, sich dem Gatten, dem Urbild männlicher Kraft, liebevoll anschmiegt (Abb. 149).

Die Freskomalerei lag Sodoma besser zur Hand als die Oelmalerei. Die Technik erfordert flotte, ununterbrochene Arbeit und schließt die feine Durchführung, das Kleibeln, wie Dürer sich ausdrückt, aus. Der Pinsel kann dabei „tanzen“. Es ist daher erklärlich, daß nur wenige Tafelbilder des Meisters vorhanden sind, und diese haben leider alle durch Veränderung der Farbentöne gelitten. Das

reichste Gruppenbild darunter ist die „Anbetung der h. drei Könige“ in S. Agostino (datiert 1518). Wie Benozzo Gozzoli im Medici-Palast in Florenz und Luini in der Wallfahrtskirche zu Saronno, so hat auch Sodoma das Gefolge der Könige vom Hintergrunde über die Berge her aufmarschieren lassen, darunter mehrere Berittene auf feurigen Rossen, die über seine Pferdekennerschaft nicht im Zweifel lassen. Die Nebenfiguren drängen sich auch auf diesem Bilde in überflüssiger Weise, beeinträchtigen aber nicht den Eindruck der Hauptgruppe, die sich durch die Mannigfaltigkeit der Typen und die wirksamen Gegensätze von Jugend und Alter, von sanftem und erregtem Temperament auszeichnet; von ganz bezauberndem Liebreiz ist die als jugendliche Mutter vornehmen Standes ohne kirchlichen Anflug aufgefaßte Maria, von selbstbewußter Manneskraft strotzend — ganz gegen die Tradition — der h. Joseph, der mit unwilliger Neugier sein Gegenüber, den bartlosen königlichen Jüngling, ins Auge faßt. Das Profane in dieser Einkleidung des Evangeliums wird man dem Künstler ebenso zu gute halten wie sein Auftraggeber, der Erzbischof Ascanio Piccolomini (Abb. 150).

Das schönste Schlachtroß in voller Gestalt malte Sodoma in der spanischen Kapelle von S. Spirito, oben über der Altarnische. Es ist ein Schimmelhengst, auf dessen Rücken der h. Jakob von Compostella über die Leichen erschlagener Sarazenen hinwegsprengt (Abb. 151). Karl V. soll beim Anblick dieses Reiterbildes ganz entzückt gewesen sein und geäußert haben, er gäbe seinen ganzen Marstall für solch ein Rennpferd her. In Anerkennung seiner Verdienste erhielt Sodoma die Ritterwürde, und wenn man der jetzt ganz verblaßten, aber von della Valle noch deutlich gesehenen Inschrift auf dem sehr verdorbenen Fresko der Marktkapelle Glauben schenken

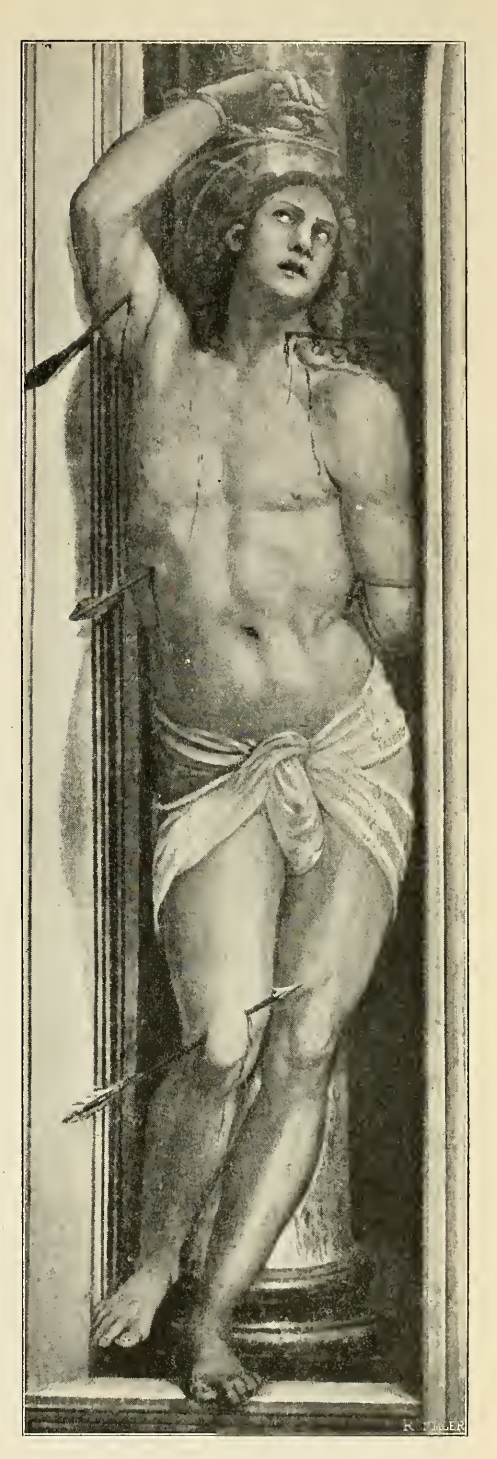


Abb. 152. Sodoma: H. Sebastian. Fresko in S. Spirito.

darf, in der er sich Eques et Comes Palatinus nennt, wurde er sogar in den Grafenstand erhoben.

Zur Seite des Altars sieht man zwei Einzelfiguren, rechts den h. Antonius Abbas, links den h. Sebastian. Der nackte Jüngling ist wie der „Christus an der Säule" (s. o. S. 175), der „Normalmensch" in voller Körperschöne. Der Ausdruck des Schmerzes ist sehr gedämpft, mit gelassenem Gottvertrauen wendet sich der Blick nach oben (Abb. 152). Anders aufgefaßt ist der Heilige auf dem ursprünglich als Kirchenfahne für die Brüderschaft des h. Sebastian in Camollia gemalten Tafelbilde der Uffizien. In freier Landschaft, an einen Baum gefesselt, erscheint der Heilige von Schmerz übermannt und blickt, um Erlösung flehend, zu dem Engel empor, der ihm die Märtyrerkrone reicht. Das Halbrund der Altarnische füllte Sodoma mit einer Darstellung der h. Jungfrau, die dem h. Alfons das Ordenskleid der Dominikaner reicht; ihr zur Seite die Heiligen Lucia und Caecilia (Octavia?), beides wieder Gestalten von hoher Schönheit und reinem Adel.

Mit imposanten Einzelgestalten schmückte der Meister auch die Wände des großen Ratsaales im Stadthause, wo vor ihm Sano di Pietro und Vecchietta mit der Reihe der Ortsheiligen, Bernhardin und Katharina, begonnen hatten. Sodoma zeigt hier wieder sein großes dekoratives Talent in dem Aufbau einer Scheinarchitektur mit Säulen und Pilastern, auf deren Gebälk sich reizende Kinderengel tummeln. In den Rundbogen dieses baulichen Gerüstes erscheinen die Heiligen Viktor, Ansanus und Bernardo Tolomei (s. o. S. 30), jeder anders, aber jeder groß aufgefaßt, kraft- und würdevolle Männergestalten edelster Bildung.

Noch manches Denkmal seines Genius hat Sodoma in Siena hinterlassen, manches andere ist verloren gegangen oder hat den Weg ins Ausland gefunden. Wenn Wind und Wetter nicht darüber hingefahren wären, würden uns beim Durchwandern der Stadt auch noch farbenreiche Fassadenmalereien von seinem hohen Schönheitssinn und seiner reichen Einbildungkraft Kunde geben. Einigermaßen erhalten blieb eine Pietà am Hause Bambagini-Galetti und das zum Andenken an den Abzug der spanischen Truppen 1551 gemalte Votivbild an der Porta Pispini: „Geburt" und „Anbetung des Christkindes" und darüber die frohlockenden himmlischen Heerscharen. Auf der „Anbetung" hat der Künstler wieder einmal sein Selbstbildnis angebracht; er hält in der Hand ein Blatt Papier mit der Devise: fac tu (mach' du, sc. es mir nach), dem Worte, das nach der Erzählung Vasaris Donatello einmal dem befreundeten Brunellesco nach Vollendung einer seiner Arbeiten zugerufen haben soll.

Mit diesem Ausdruck berechtigten Künstlerstolzes war dem Schicksal der sienesischen Kunst das Urteil gesprochen. Wie ein fernhin leuchtendes Abendrot breitete Sodomas Wirksamkeit den letzten Glanz über das Kunstleben der Stadt aus, die, ein Spielball zwischen der spanischen und der französischen Weltmacht, wenige Jahre nach seinem Tode (1555) im Verzweiflungskampf gegen die Mediceer erlag.

Sachregister.

Die Seitenzahlen in den Klammern beziehen sich auf die Abbildungen.

Personenregister.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite 5, Zeile 17. Das Bild der drei Grazien von Raffael befindet sich nicht mehr in der Dudley Galerie, sondern in Chantilly.

Seite 48, Zeile 4 v. u. l.: Mariano statt Marino.

Seite 52, Zeile 15. Der „Palio" von Siena mit dem damit verbundenen Wettrennen findet zweimal des Jahres, am 2. Juli zu Ehren der Madonna di Provenzano und am 15. August zu Ehren der Santa Maria Assunta statt.

Seite 56, Zeile 8 v. u. Daß Luca di Giovanni Quercias Lehrer gewesen sei, beruht auf einer Vermutung und ist urkundlich nicht beglaubigt.

Seite 72, Zeile 24—26 l.: „zur Blüte kam, aber auch in Rom und Ravenna bis zum Untergang des weströmischen Reiches in Uebung war. Seit Mitte des 6. Jahrhunderts arbeiteten griechische Mosaicisten in Italien, namentlich in Ravenna, Sicilien" u. s. w.

Seite 88, Zeile 15. Es befinden sich vier Bilder von Duccio in der Nationalgalerie London ein Triptychon und drei kleinere Tafelbilder, welche letztere wohl zu seinem Dombild gehörten.

Seite 106, Zeile 10 l.: Petrarca statt Patrarca.

Seite 113, Zeile 3—6: „Von den übrigen Fesken ist die Erteilung der Privilegien durch Papst Martin III. wahrscheinlich eine schwächere Arbeit des Priamo della Quercia (Bruder des Jacopo della Quercia), während die Einkleidung des Rektors daneben wieder von Domenico herrührt.

Seite 141, Zeile 3 l.: Savinus statt Sabina.

Seite 159, Zeile 12. Von Neroni ist auch der Treppenaufgang zur Domkanzel entworfen.



Aus „Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen" Band V: Rubens und die Flamländer.

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

von **Ad. Philippi**

ordentlicher Professor und Geheimer Hofrat

Band I und II:

Die Kunst der Renaissance in Italien

Nr. 1. Die Vorrenaissance. — Nr. 2. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien. — Nr. 3. Der Norden Italiens bis auf Tizian. — Nr. 4. Lionardo da Vinci und seine Schule. — Nr. 5. Michelangelo und Raffael. — Nr. 6. Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance.

2 Bände mit 814 Seiten Text, 427 Abbildungen und 1 Lichtdruck. Gebunden in Leinwand M. 16.—, in Halbfranz M. 20.—

Band III:

Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden

Nr. 7. Das 15. Jahrhundert. — Nr. 8. Die Blütezeit der Kunst in Deutschland. — Nr. 9. Die Renaissance im Norden.

450 Seiten Text mit 292 Abbildungen. Gebunden in Leinwand M. 10.—, in Halbfranz M. 11.—

Band IV:

Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien

Nr. 10. Italien im Zeitalter des Barock. — Nr. 11. Spanische Malerei.
258 Seiten Text mit 152 Abbildungen. Gebunden in Leinwand M. 6.50,
in Halbfranz M. 7.50

Band V:

Rubens und die Flamländer

Die Blüte der Malerei in Belgien

230 Seiten Text mit 152 Abbildungen. Gebunden in Leinwand M. 6.—,
in Halbfranz M. 7.—

Band VI:

Die Blüte der Malerei in Holland

1. Hälfte (Nr. 13). Frans Hals, Rembrandt und ihr Kreis.
240 Seiten Text mit 176 Abbildungen. Broschiert M. 5.—

Die 2. Hälfte des 6. Bandes (Nr. 14. Die holländischen Landschafter und Kabinettsmaler) wird im Sommer 1901 erscheinen.

Philippis außerordentlich anregende, klare, sachliche Schreibweise bewährt sich in seinen „Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen" in hervorragendem Maße. Seine umfassende Kenntnis und feine Empfindung wird nicht nur dem Laien, sondern auch dem Kenner, der mit der Materie völlig vertraut ist, wahres Vergnügen bereiten. Durch ihren inneren Gehalt wird die Arbeit des kenntnisreichen Verfassers im Laufe der Jahre eine immer steigende Wertschätzung gewinnen. An breiter historischer Grundlage, Verständlichkeit der Darstellung, sicherer Gliederung des Ganzen, Hervorhebung des Wesentlichen sucht sie ihresgleichen. Diese schätzenswerte Darstellung ist mit einer Kunst geführt, mit jener seltenen Frische, Klarheit und Bestimmtheit, wie sie auch in der reichen deutschen Litteratur über den Gegenstand sehr selten anzutreffen ist.

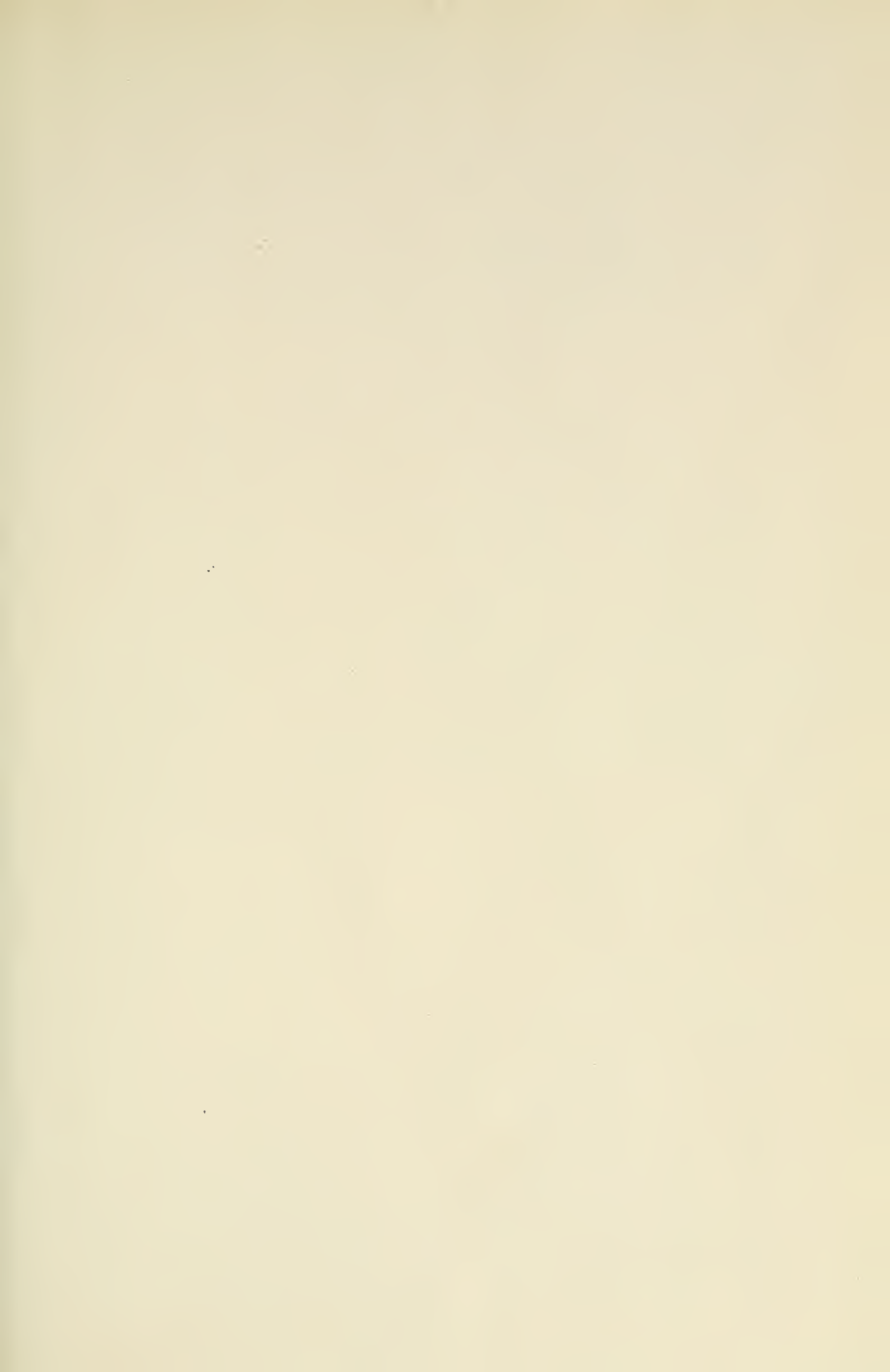
Seemanns Illustrierter Ratgeber bei der Wahl gediegener Bücher aus dem Gebiete der Litteratur und Kunst

ist kostenfrei direkt zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung

E. A. Seemann in Leipzig und Berlin.










BOUND BY